6 Bände.

Bd. VII. ist hinter Bd. I. gebunden

Bd. III u. VI. fehlt Titelbl. [illegible]

Eutonia,

eine

hauptsächlich pädagogische Musik-Zeitschrift

für

Alle, welche die Musik in Schulen zu lehren und in Kirchen zu leiten haben, oder sich auf ein solches Amt vorbereiten;

herausgegeben

in Verbindung mit mehreren Herren Geistlichen, gelehrten Kunstfreunden, Musikdirectoren, Cantoren, Organisten und Musiklehrern an Universitäten, Gymnasien und Schullehrer-Seminarien Deutschlands

von

Joh. Gottfr. Hientzsch,

Oberlehrer am Königl. evangel. Schullehrer-Seminar zu Breslau.

Erster Band.

Breslau 1829.

In Commission bei Grüson, wie auch zu haben bei dem Herausgeber und auf allen Königl. Preuß. und andern Postämtern.

Subscriptions-Preis à Band 1 Thaler; Laden-Preis 1⅓ Thaler.

Inhalt des ersten Bandes.

Erstes Heft.

A. Aufsätze.

B. Historisch-kritische Berichte.

I. Ueber Geschichte der Musik.

II. Ueber musikalische Wörterbücher.

III. Ueber Theorie der Musik.

C. Biographieen.

D. Nachrichten.

E. Bekanntmachungen.

F. Lesefrüchte.

Zweites Heft.

A. Aufsätze.

B. Historisch-kritischer Bericht

über die Gesanglehren oder Anweisungen zum Singen.

C. Biographien.

D. Nachrichten.

Drittes Heft.

A. Aufsätze.

B. Historisch-kritischer Bericht

über die Gesanglehren oder Anweisungen zum Singen seit dem Jahr 1813. — Fortsetzung.

C. Biographieen.

I.

Zweck, Inhalt und Plan
der
hauptsächlich pädagogischen Musik-Zeitschrift.

Für die Musik und besonders für den Gesang in Schulen und Kirchen ist seit einigen Jahrfünfen fast durch ganz Deutschland ein besserer Sinn, ein ganz neues Leben erwacht. Es scheint, als habe man eingesehen, daß die Musik, als allgemeines Bildungsmittel, in den früheren Zeiten auf eine unverantwortliche Weise vernachlässiget worden, und als wolle man jetzt möglichst wieder gut machen, was man ehemals mit so großem Unrecht versäumt hat.

So erfreulich nun dieser Eifer für die Musik in Schulen und Kirchen ist, so scheint er doch einer tiefern Begründung, sowie einer gewissen Mehrseitigkeit, welche beide zum sichern Fortgedeihen des Ganzen so nothwendig sind, leider häufig noch zu ermangeln. Und wie leicht kann unter solchen Umständen dieser schöne Eifer wieder erkalten oder eine falsche Richtung nehmen, ehe wir die gewünschten Früchte desselben allgemein verbreitet sehen! —

In dieser Hinsicht, so wie auch noch in mancher andern scheint eine musikalische Zeitschrift, welche einerseits jenen Bedürfnissen und Anforderungen der Zeit geflissentlich immer mehr abzuhelfen, und andrerseits dieser Besorgniß möglichst vorzubeugen sich vorsetzt, sehr wohlthätig und sogar verdienstlich werden zu können.

Zwar haben wir jetzt 4 musikalische Zeitungen, nämlich eine, welche zu Leipzig, eine, welche zu Berlin, eine, welche zu Offenbach, und eine welche zu München herauskommt, so wie auch eine

musikalische Zeitschrift, die Cäcilia, welche zu Mainz erscheint. Allein abgesehen, daß zwischen einer Zeitung und einer Zeitschrift ein großer Unterschied ist oder wenigstens sein kann und soll, indem jene mehr auf Neuigkeiten, wie sie grade der Tag oder die Woche mit sich bringt, auf kurze, angenehm zu lesende Aufsätze zu sehen, weil ihr Hauptzweck leichte, belehrende Unterhaltung ist; diese hingegen mehr auf größere Abhandlungen einzelner Materien aus dem Gebiete einer Kunst oder Wissenschaft, auf umfassendere Uebersichten und Berichte über alles Wichtige, das seit einer gewissen Zeit gewonnen worden ic., zu halten hat, weil ihr Hauptzweck tiefere Belehrung und Forschung, überhaupt ernstere Förderung des Wissenschaftlichen ist: so enthalten die ersteren, mit etwaiger Ausnahme der Offenbacher, in der Regel außer einigen Aufsätzen, welche mehr für die bloßen Musikgelehrten, Componisten, Virtuosen, und ähnliche Kunstgenossen sind, größtentheils nur Nachrichten von Opern und Concerten in einigen großen Städten; und die letztere, die Cäcilia, im Ganzen sehr werthvoll, scheint doch mehr den Zweck zu haben, die Kunst und Wissenschaft der Musik im Allgemeinen zu fördern, was an sich sehr schätzbar ist.

Noch enthalten einige pädagogische u. andere Zeitschriften bisweilen musikalische Aufsätze; aber dieselben verlieren sich gewöhnlich so in ihnen, daß kaum die Hälfte derer, die sie eigentlich lesen sollten, sie wirklich lies't, aus dem sehr natürlichen Grunde, weil man sie darin nicht sucht. So dankenswerth die gute Absicht, die Musik zu fördern, bei dem bisherigen Mangel an einer eignen Zeitschrift dafür auch war, so wird die Musikbildung auf diese Weise doch nie etwas Ganzes und recht Gründliches werden.

Es bleibt demnach für eine Zeitschrift, welche die Wünsche und Bedürfnisse der Zeit in pädagogisch-musikalischer Hinsicht besonders ins Auge faßt, ein sehr großes Feld zur Bearbeitung noch übrig, wozu aber vorzugsweise die recht musi-

kalisch gebildeten Lehrer, Cantoren u. Organisten berufen sind. Von anderwärts her haben wir wenig Hülfe zu erwarten. Die Nichtschulmänner kennen die Schulverhältnisse, das, was sich in Schulen gut brauchen und anwenden läßt, namentlich die Fortschritte der Methodik in den andern Schulfächern, in der Regel viel zu wenig, als daß sie uns mit ihren Bemühungen viel Wesentliches nützen könnten. Der Lehrstand muß sich alsa hier, wie in vielen andern Dingen, selber zu helfen suchen.

Der Herausgeber war schon 1821 Willens, eine salche pädagagisch-musikalische Zeitscheift herauszugeben, und kündigte sie den Schullehrern am Schlusse der Voerede zu dem 2. Hefte der „Sammlung alter u. neuer geistlicher Lieder u. kleiner Motetten rc., bei Haffmann in Frankfurt a/O" — vorläufig an, allein seine Amtsversetzung von Neuzelle nach Breslau nöthigte ihn damals, die Sache einstweilen nach ruhen zu lassen. Indeß duech fortgesetzte Beobachtungen und Erfahrungen hierin ist derselbe in seiner Meinung van der Nützlichkeit, ja, fast möcht' er sagen, Nothwendigkeit eines solchen Unternehmens nur noch mehr bestärkt worden, und er wird daher mit um so gedßerem Eifer an die Ausführung desselben jetzt gehen. Die Verzögerung ihrer Herausgabe bis hieher dürfte dem Ganzen auch eher zuträglich als nachtheilig gewesen sein, indem sie eine um so größere und sargfältigere Vorbereitung möglich gemacht und wieklich zur Folge gehabt hat.

Was nun den Inhalt dieser Zeitschrist anbelangt, so wird sie blaß die Musik und nur in safern zum Gegenstande haben, in wiefern dieselbe ein Gegenstand der Erziehung und des Unterrichts, namentlich ein Lehrgegenstand in den Schulen, sie seien einer Art, welcher sie wollen, ist, also in Land- und Stadtschulen, in niederen u. höheren Bürgerschulen, in öffentlichen und nicht öffentlichen Erziehungs- und Unterrichts-Anstalten,

auf Gymnasien und Universitäten, besonders aber in Schullehrer-Seminarien; in wiefern dieselbe ferner ein Mittel ist zur Bildung und Veredlung des Menschen, ganz besonders aber in wiefern dieselbe ein Mittel ist zur Erregung u. Belebung guter, religiöser Gefühle, zur Beförderung der Andacht in Kirchen u. Schulen, wie auch in häuslichen Kreisen.

Durch diese Zeitschrift soll mithin Alles weiter gefördert werden, was Schullehrer, Organisten, Cantoren, Musikdirectoren, Musiklehrer, besonders angehende, von und in der Musik zu wissen und zu können nöthig haben für die möglichst befriedigende Besorgung ihrer musikalischen Aemter. Sie soll ein Vereinigungsort der Bessern und des Bessern in dieser Hinsicht für ganz Deutschland sein, wo zur baldigen Bekanntwerdung und zu desto allgemeinerer Benutzung jede Verbesserung des Methodischen, jede tiefere Begründung eines Lehrzweiges der Musik, jede zweckmäßigere Anordnung eines Lehrganges in derselben rc. niedergelegt; wo jede für die Schule oder die Kirche oder das Haus wohlgeeignete Composition, jedes gute Buch, jede gute Anweisung rc. bald angezeigt und hervorgehoben; wo jede bessere Einrichtung in der Musik zur Nacheiferung an andern Orten mitgetheilt; wo jede neue Ansicht, so wie überhaupt alles noch Wünschenswerthe aus dem Gebiete der Tonkunst, insofern es die Bildung und die religiöse Erhebung des Menschen zum Zweck hat, möglichst vielseitig besprochen und zu einem bestimmten Ziele geführt werden soll.

Es ist und bleibt aber dieser Zeitschrift durchaus fremd, die Musik als Mittel zu betrachten, sich die Zeit angenehm zu vertreiben. Theatermusik ist darum natürlich ganz ausgeschlossen und Concertmusik größtentheils. Darüber sprechen und berichten, wie oben schon geäußert worden, die gewöhnlichen musikalischen Zeitungen ohnehin eher zu viel als zu wenig.

Die Eutonia ist mithin und zunächst für Alle, welche ganz oder theilweis in der Musik an Schu-

ten und Kirchen bereits angestellt sind und zugleich den Wunsch haben, mit der Zeit fortzuschreiten. Dann wird und soll sie aber besonders die musikalische Bildung junger Leute für Schulen und Kirchen, ihre eigentliche Vorbereitung und Ausbildung auf musikalische Aemter an diesen, ihre Einführung in die musikalische Litteratur mitbezwecken. Die letztere namentlich ist in der neuern Zeit so angewachsen, daß es manchem ältern Musikfreunde nicht leicht ist, sie zu übersehen und das grade Passende und Gewünschte herauszufinden. Eine hülfreiche Hand dürfte hiebei Vielen eben so willkommen als ersprießlich sein, und der Herausgeber wird es sich zur Pflicht machen, neben der vollständigen Anzeige alles Neuen, das in den bezeichneten Kreis einschlägt, auch fleißig an das bessere Alte zu erinnern, so daß diese Zeitschrift nach und nach ein wahres Bildungsmagazin für die Musikbeflissenen werden wird, durch welches sie in der alten und neuen Musikliteratur, der theoretischen wie practischen, möglichst bekannt werden und so das Bessere in jeder Art kennen lernen. Endlich wird sie auch allen den Männern, welche Schulen und Kirchen vorgesetzt sind, dieselben zu beaufsichtigen und zu leiten, aber nicht Zeit haben in diesem Umfange das Musikwesen zu beobachten und sich in der Bekanntschaft mit den Fortschritten in demselben zu erhalten, so wie überhaupt den Musikfreunden, welche sich bisweilen mit dem Studium der ernstern Theile der Musik gern beschäftigen, gute Dienste leisten.

Die Hauptgegenstände dieser hauptsächlich pädagogisch-musikalischen Zeitschrift werden also sein:

I. Geschichte der Musik,

1. Abhandlungen, Aufsätze rc. über einzelne Perioden oder Abschnitte derselben, über gewisse ihr angehörende Gegenstände, Partheien, worüber eben noch mehrere Auf-

hellung zu wünschen ist. Besonders soll hingestrebt werden, das Bildende für Musikbeflissene in ganzen Perioden, die schöne Begeisterung und die bessere Richtung derselben zur Nacheiferung für jene hervorzuheben, mit Weglassung der unfruchtbaren, mehr antiquarischen Theile oder Seiten. Es soll hierdurch mit hingearbeitet werden zur Erlangung einer besondern Geschichte der Musik für Schullehrer und dergleichen.

2. Gelegentliche Durchmusterung der bereits erschienenen Werke über die Geschichte der Musik, Nachweisung der interessantesten Partieen derselben zum Nachlesen. Anzeige und Beurtheilung der neu erschienenen Werke dieser Art, Angabe ihres Inhalts, Auszüge daraus rc.
3. Andeutungen, Winke, Notizen, Aufgaben zu größern und kleinern Arbeiten über musikgeschichtliche Gegenstände.

II. Theorie der Musik,

insbesondere Harmonielehre und Contrapunkt.

1. Abhandlungen, Aufsätze rc. über einzelne bisher noch nicht genug aufgehellte Theile derselben; Uebersichten von Leitfäden oder Lehrgängen; Andeutungen und Winke zu einer noch zweckmäßigern Anordnung derselben, zu einem noch bessern und fruchtbarern Unterrichte darin; Durchmusterung und Zusammenstellung der bessern ältern Lehrbücher; Prüfung und Vergleichung der verschiedenen neuen Harmoniewerke oder Schulen mit den ältern rc.
2. Anzeige und Beurtheilung der neu erschienenen Werke oder Lehrbücher mit sorgfältiger Angabe ihres Inhalts, ihrer Anordnung rc. Die vielen neuen Harmoniewerke oder Schulen von Weber, Stöpel, Urban, Logier rc. bieten hier reichen Stoff dar. Sie werden alle nach und nach genau angezeigt und beurtheilt werden; das durch sie für die Wissenschaft Gewonnene soll besonders hervorgehoben und dankbar gewürdigt, so wie auf

die noch vorhandenen methodischen Lücken hingewiesen werden, unter Andeutung, wie selbige etwa auszufüllen sein möchten.

III. Gesang.

1. Abhandlungen, Aufsätze über einzelne Gegenstände der Gesanglehre, zu noch mehrer Ausbildung der Gesangmethode, besonders für Schulen; Mittheilung neuer und besserer Lehrgänge oder einzelner Theile aus denselben; über zweckmäßigere Anordnung derselben; geschichtliche Uebersichten oder Zusammenstellung dessen, was für die Gesangbildung in Schulen bisher geschehen; über die Hindernisse des bessern Gedeihens des Gesangunterrichts und Angabe der Mittel, wie sie am besten aus dem Wege geschafft werden können; Bekanntmachung mit den bessern ältern Werken über den Gesangunterricht ꝛc.
2. Anzeigen und Beurtheilungen über neue Gesanglehren, Leitfäden oder Anweisungen zum Singen; genaue Angabe ihrer Einrichtung, so wie dessen, was für die Methode durch sie gewonnen ist.
3. Anzeige und Beurtheilung
   a) des rein elementarischen Gesangstoffes oder solcher Gesangsübungen;
   b) der Lieder und Gesänge, so wie ihrer Sammlungen für Stadt- und Land- oder Volksschulen;
   c) des sämmtlichen Gesangstoffes für höhere Schulen, für Singechöre, Singvereine (in den gewöhnlichen 4 Stimmen);
   d) des sämmtlichen Gesangstoffes für Männerstimmen;
   e) aller kleinern und größern Gesangswerke für die Kirchen und kirchlichen Feste und Feierlichkeiten; bisweilen sollen auch von ältern guten Componisten, als von Hiller, Rolle, Telemann, Tag, Hasse, Graun, Kirnberger, Stölzel, Weinlich,

A. P. Schulz, Kunzen, Homilius, Doles, den Bachen, Weimar, Knecht, Türk, Naumann, Wolf rc. alle diejenigen ihrer Werke, als Oratorien, Cantaten und dergleichen Kirchenstücke aufgeführt und besprochen werden, welche jetzt noch brauchbar und der Aufführung werth sind, so daß der Musikbeflissene dadurch die ganze hieher gehörige Kirchenmusik-Literatur kennen lernt.

IV. Der Choral nebst der musikalischen Liturgie oder Agende.

1. Abhandlungen, Aufsätze über Choräle, besonders in den alten Tonarten, über die Zeit ihrer Entstehung und Einführung, Ausmittelung ihrer Componisten, wo sie noch nicht bekannt oder streitig sind; Prüfung der Varianten oder Abweichungen in den Melodieen, Feststellung der bessern; über harmonische Behandlung der Choräle; Aufführung und Durchmusterung der ältern Choralbücher rc.
2. Abhandlungen und Aufsätze über Antiphonieen, Collecten, Responsorien, über den musikalischen Theil der Liturgieen oder Agenden, nebst Anzeige und Beurtheilung der hieher gehörigen ältern und neuern Werke oder Schriften.
3. Aufsätze über das Singen der Choräle, Antiphonieen, Collecten und Responsorien, oder ihr Eigenthümliches in dieser Hinsicht; über Einrichtung der Choral-Singestunden in Schulen, besonders in Schullehrer-Seminarien, nebst Anzeige und Beurtheilung der hieher gehörigen besondern Anweisungen rc.
4. Anzeige und Beurtheilung aller neu erschienenen Choralbücher, a. zum Singen, b. zum Spielen.
5. Ueber Zwischenspiele, ihren Zweck, ihre rechte Art; Anzeige und Beurtheilung solcher besonders herausgegebener, auch der Anweisungen dazu rc.

V. Orgel und Orgelspiel.

1. Aufsätze über Bau, Erhaltung, Reparaturen, Stimmen, Stimmung der Orgeln, über Dispositionen und Kostenanschläge zu solchen, über Ab- und Uebernahme, so wie über das Probiren und die Einweihung derselben; geschichtliche Notizen über dieses Instrument und seine Vervollkommnung; über die vorzüglichsten Orgelbauer, so wie über die vorzüglichsten alten und neuen Orgelwerke in Deutschland 2c.
2. Anzeige und Beurtheilung aller hierüber erschienenen Schriften, nebst Angabe der bessern ältern;
3. Aufsätze über Orgelspiel und den Unterricht darin.
4. Anzeige und Beurtheilung
   a) der herausgekommenen Orgelschulen, Anweisungen, mit Erwähnung der bessern ältern;
   b) aller für die Orgel erschienenen Musikalien oder Compositionen.
5. Ueber die Behandlung des Pedals nebst Anführung der darüber zu habenden Schriften oder Anweisungen.

VI. Ueber die Erlernung einiger anderer Instrumente, als des Klaviers oder Pianofortes, der Geige, der Flöte, der Posaunen 2c.

1. Aufsätze über das Besonder der Erlernung des einen oder des andern dieser Instrumente, vorzüglich in methodischer Hinsicht 2c.
2. Anzeige und Beurtheilung
   a) der herausgekommenen bessern Anweisungen, Methoden, Schulen 2c.
   b) der erschienenen Musikalien oder Compositionen für das eine oder andre dieser Instrumente, besonders insofern sie sich zur Uebung für die erste Zeit oder zur

Verschönerung des häuslichen Lebens wohl eignen, also mit Ausnahme aller Compositionen für Virtuosen und dergl.

VII. Ueber Prüfungen in der Musik.

1. Nachrichten, wie sonst Cantor- und Organisten-Proben abgehalten worden sind, überhaupt über Cantoren- und Organisten-Proben, Vorschläge und Angabe, wie sie am zweckmäßigsten abzuhalten sind; über die Kenntnisse und Fertigkeiten, die ein Cantor, und über die, welche ein Organist nothwendig haben muß; Haupt- und Nebenkenntnisse und Fertigkeiten.
2. Ueber die Prüfung eines Schullehrers in dem musikalischen Theile seines Amtes; so wie
3. über das Prüfen im Allgemeinen, besonders der aufzunehmenden Schulpräparanden, Seminaristen rc.

VIII. Biographieen.

1. Lebensbeschreibungen wackrer, um die Kunst und ihr Amt wohlverdienter Cantoren, Organisten, Musikdirectoren, Gesang- oder überhaupt Musiklehrer, ingleichen solcher Schullehrer hinsichtlich des musikalischen Theiles ihres Amtes, mit besonderer Hervorhebung des musikalisch-Interessanten und Bildenden zur Nachachtung für die jüngern Musikbeflissenen.
2. Anzeige und Beurtheilung solcher von Andern herausgegebener kleinerer oder größerer Biographieen; auch Anführung solcher, die beiläufig in andern nicht musikalischen Schriften gestanden haben.

IX. Nachrichten und Berichte.

1. Nachrichten und Beschreibung, wie der Musikunterricht auf Universitäten, Gymnasien, Schullehrer-Seminarien, in Bürger- und Volksschulen, in Erziehungs-Anstal-

ten ꝛc. eingerichtet ist und gegeben wird; wie weit es in den einzelnen Theilen gebracht wird.

2. Nachrichten über Singevereine, Singacademieen; über ihre Einrichtung, ihre Leistungen, besonders öffentliche.
3. Anzeige und Beurtheilung der über sie erschienenen Schriften, Broschüren; Mittheilung wichtiger Nachrichten über sie aus andern, besonders nicht musikalischen Blättern oder Schriften.
4. Nachrichten über große Musikfeste oder Musikaufführungen.
5. Nachrichten über Statt gehabte Cantor- oder Organisten-Proben, oder über andere Musikprüfungen; über Beförderungen zu musikalischen Aemtern oder sonstige Auszeichnungen und Belohnungen im Musiklehrstand an Schulen und Kirchen.
6. Todesfälle solcher Musikbeamten, kurze Notizen über die Verstorbenen;
7. Offene Musik-Lehrerstellen.

X. Lesefrüchte und Miscellen.

1. Kurze Erwähnung des Wichtigsten aus den musikalischen Zeitungen und Zeitschriften, sofern es in die oben angegebenen Rubriken einschlägt, mit Anführung der Nummer des Stücks und Jahrganges, zum weitern Nachlesen, also kein Ab- oder Nachdruck.
2. Wenn die Zeitschrift oder Zeitung sonst nichts mit der Musik zu thun hat und anzunehmen ist, daß sie nur in weniger Leser Hände der Eutonia kommt, und wenn der Aufsatz sehr wichtig ist, so wird er größten Theils mitgetheilt werden.
3. Ebenso aus Reisebeschreibungen und dergl.
4. Alles, was sonst in keine der obigen Rubriken recht passen will, und doch interessant, also der Mittheilung werth ist, als kurze Notizen, Anekdoten, Anfragen, Bitten,

Wünsche, die Musik betreffend, Gesuche um Musiklehrer-Stellen oder um Musiklehrer rc.

Aus diesem kurzen Umrisse ihres Inhalts wird nicht nur hoffentlich ihr Zweck und ihre Bestimmung noch einleuchtender geworden sein, sondern es wird sich auch bei jedem musikkundigen Leser die Ueberzeugung gebildet haben, daß ihre Herausgabe ein Unternehmen ist, wie wir bisher grade in der Art und zu diesem Zwecke noch keins gehabt haben. Möge dies bei einer etwaigen Beurtheilung geneigtest berücksichtigt werden!

Was nun den Plan oder die Einrichtung dieser Musikzeitschrift anbetangt, so wird dieselbe in zwanglosen Heften, jährlich 4 bis 6, erscheinen, deren jedes 6 Bogen in gr. 8. stark sein wird, und von denen 3 einen Band machen werden. Der Preis eines Heftes ist $\frac{1}{3}$ Thaler. Man subscribirt auf 3 Hefte oder einen Band, bezahlt jedoch nur immer für ein Heft und zwar erst bei dem Empfange desselben. Der Abgang eines Subscribenten muß bei dem Empfange des letzten Heftes eines Bandes gehörig angezeigt werden. Wenn nichts angezeigt wird, so wird die Subscription als fortbestehend betrachtet. Für diesen Preis ist diese Zeitschrift auf allen Wohllöbl. Königl. Preuß. Postämtern, so wie durch Commission des Hrn. Buchhändlers Herbig zu Leipzig, in allen Buch- und Musikhandlungen Deutschlands und der Schweiz zu haben. Um jedoch den Mitgliedern der Schullehrer-Vereine, so wie den Zöglingen der Schullehrer-Seminarien die Anschaffung dieser Zeitschrift möglichst zu erleichtern, so wird, wenn man sich unmittelbar an den Herausgeber wendet, auf 6 Exemplare das 7te frei gegeben werden. Briefe und Gelder werden aber in dieser Angelegenheit, da der Preis ohnehin so billig gestellt ist, portofrei erbeten.

Sollte, wie zu hoffen steht, die Eutonia bald einen sehr bedeutenden Absatz finden, so wird der Herausgeber mit

Vergnügen statt der 6 Bogen — deren 7 bis 8, und zwar für denselben Preis geben.

Hiernach wird sich ein jeder geehrte Leser schon selber abgenommen haben, daß in einem Hefte nicht alle diese Rubriken vorkommen können; wohl aber wird Sorge getragen werden, daß dies so viel als nur möglich in einem Bande geschieht.

Es wird demnach diese Musikzeitschrift, unter möglichster Festhaltung an den genannten Rubriken, in 3 Hauptabtheilungen zerfallen. Die erste wird immer Abhandlungen, Aufsätze über Gegenstände aus den 7 ersten Rubriken, kurze Lehrgänge, Leitfäden, ohne Bindung an eine gewisse Reihenfolge, enthalten. Das Wichtigere hat den Vorzug vor dem minder Wichtigen. Besonders werden die Rubriken 3, 4 und 5 berücksichtigt werden.

Die 2te Hauptabtheilung wird Anzeigen und Beurtheilungen über alles neu herausgekommene, seien es Schriften oder Musikalien, bald längere bald kürzere liefern. Da dieser Theil der Zeitschrift vollständiger sein soll, als er je bisher irgendwo gewesen, so wird hiebei der bessern Ordnung und bequemern Uebersicht halben, die obige Folge der Gegenstände so viel als möglich, in jedem Hefte zum Grunde gelegt werden. Und sollte in der einen oder andern Rubrik lange nichts Neues erscheinen, so würden hin und wieder die bessern ältern Schriften in wohlverdiente Erinnerung gebracht werden, so wie es ja überhaupt mit im Plane der Eutonia liegt, von Zeit zu Zeit die bessern alten Sachen, Schriften und Musikalien in einem Zweige zusammen zu stellen und die jüngeren Lehrer damit bekannt zu machen.

In Beziehung auf diese Hauptabtheilung ersucht der Herausgeber alle Buch- und Musikhandlungen, ein Exemplar von jedem ihrer neuen Verlagsartikel, welche in den angezeigten Bereich einschlagen, entweder durch eine denselben hier in Breslau befreundete Handlung, oder durch die Buchhandlung des Herrn Herbig in Leipzig, gratis und porto-

frei gefälligst einzusenden. Dieselben werden immer zuerst mit angezeigt und beurtheilt werden, was bei dem zu hoffenden Absatze der Zeitschrift nur zu ihrem Vortheil gereichen kann.

Die 3te Hauptabtheilung wird nun die übrigen Rubriken, nämlich 8, 9, und 10 in sich fassen. Dem Umfange nach werden sich diese 3 Hauptabtheilungen so ziemlich gleich in den Raum aber in die Bogenzahl theilen.

Nachdem so der Zweck, Inhalt und Plan dieser neuen Zeitschrift möglichst dargelegt worden, und da es der innigste Wunsch des Herausgebers ist, daß dieselbe als eine dem ganzen deutschen Vaterlande zu diesem Zwecke dienende, möge angesehen werden: so ergeht nun an alle die Herren Cantoren, Musikdirectoren, Organisten und Lehrer, welche in der Musik an Kirchen und Schulen angestellt sind, so wie an alle andern gelehrten Freunde der Kunst, welche sich von der Idee dieser Zeitschrift angesprochen fühlen, und den einen oder den andern der oben genannten Theile der Musik mit besonderer Liebe und eben solchem Erfolge seit Jahren bearbeiten, die ergebenste Bitte, Beiträge zu derselben gefälligst einzusenden. Der Herausgeber derselben, welcher dieses Unternehmen, wie oben schon berichtet, seit Jahren vorbereitet, hat zwar sich mit vielen ausgezeichneten Männern schriftlich und mündlich zu diesem Zweck bereits verbunden; indeß, zufolge der wichtigen Bestimmung des ganzen Unternehmens, kann und muß er nur wünschen, daß noch mehrere, in der Nähe und Ferne, ja wo möglich, alle hiezu Beruf habenden diesem schönen Bunde beitreten. Er wird die Redaction in jeder Hinsicht so gewissenhaft als möglich besorgen, sich freuen, wenn er einem fleißigen und kunstsinnigen Schulmanne den wahlverdienten Lohn seines Nachdenkens zustellen kann.

Uebrigens glaubt der Herausgeber in dem Vorstehenden und noch mehr in der Ausarbeitung des ersten Heftes, der Andeutungen zu Stoffen sowohl als zur Art und Weise

ihrer Bearbeitung genug gegeben zu haben, so daß er nur noch um geneigte Beachtung alles dessen ergebenst bittet.

Zur Vermeidung der großen Porto-Unkosten bittet er noch die Herren Einsender von Beiträgen, dieselben durch sichere Buchhändler-Gelegenheit an den Herrn Buchhändler **Herbig** zu Leipzig gelangen zu lassen, in Ermangelung anderer billiger Gelegenheiten.

Mit dem Ganzen wird auch noch ein Musikalien-Anzeige- oder Intelligenzblatt verbunden werden, das allen respektiven Buch- und Musikhandlungen wie auch andern Herausgebern für Pränumerations-, Subscriptions- und andre Anzeigen von Musikalien und musikalischen Schriften zc. zu Gebote steht, gegen Berechnung mit **einem** Silbergroschen für die Zeile. Jedoch wünscht der Herausgeber dieser Zeitschrift, daß nur solche Musikanzeigen eingesandt werden, welche in die obigen Fächer der Musik einschlagen. Denn es ist ihm immer höchst widerlich gewesen, wenn er in andern dergleichen Anzeigeblättern: „Anweisungen zum Branntweinbrennen, Bierbrauen, Schachspielen, oder über Schaafzucht und dergleichen" sehen mußte. Dergleichen werden hier gar nicht angenommen; für solche giebt es andre Blätter genug.

Da diese Musikzeitschrift mit besonderer und wahrer Liebe zur Kunst und Wissenschaft der Musik und in der guten u. reinen Absicht, beide dadurch in Beziehung auf Schulen u. Kirchen, möglichst zu fördern, unternommen wird; so hofft der Herausgeber, daß **alle hohen Schul- u. Kirchen-Behörden**, so wie besonders **alle Musikdirectoren, Cantoren, Organisten, Lehrer und Freunde der Musik**, deren Beifall das Unternehmen hat, in ihren **Wirkungskreisen** durch Empfehlung zur **Bekanntwerdung** so wie zum **Gedeihen derselben ihr Möglichstes** gütigst beitragen werden.

Breslau im Juli 1828.

Hientzsch.

II.
Geschichtliche Uebersicht
des Wichtigsten, was für die Ausbildung der Tonkunst und ihrer Wissenschaft, vorzüglich der Harmonielehre und des Contrapunkts, seit der christlichen Zeitrechnung geschehen ist.

Bei dem Verfalle des Judenthums, so wie bei dem Untergange des griechischen und römischen Heidenthums flüchteten sich unter Anderm auch einige Ueberbleibsel der alten Musik in die Kirchen der ersten Christen im Morgenlande, und wurden so durch dieselben in ihren gottesdienstlichen Gesängen erhalten.

Es war Ambrosius, geboren um 340, wahrscheinlich zu Trier, und gestorben 397 als Bischoff zu Mailand, welcher das Absingen von Psalmen und Hymnen nach Art und Weise der morgenländischen Christengemeinden ums Jahr 386 zuerst in Mailand einführte, von wo aus es sich gar bald auch in andere abendländische Kirchen verbreitete. Sonach liegt gewissermaßen das Wesen und der Geist der alten Musik in denjenigen unserer Choralmelodieen, Antiphonieen und Collecten, von denen sich nachweisen läßt, daß sie in jenen Zeiten entstanden sind, und ihre Eigenthümlichkeiten sich bisjetzt erhalten haben.

Von diesem Ambrosius sollen*) unter andern die beiden sehr bekannten und fast in allen Gesang- und Choral-Büchern sich noch befindenden Kirchengesänge sein: „Nun komm der Heiden Heiland ꝛc." und: „Herr Gott dich loben wir ꝛc." beide natürlich Uebersetzungen aus dem Lateinischen, wo das Original des erstern: Veni redemptor gentium etc. und das des letztern ge-

*) Es fragt sich nämlich, ob sie in beiden, im Gedicht und Musik, von ihm sind. Es ist vielmehr wahrscheinlicher, daß er seine selbst gedichteten Hymnen einigen damals schon bekannten Melodieen unterlegte.

wöhnlich unter dem Namen des Ambrosianischen Lobgesanges: Te Deum laudamus etc. angeführt wird. Diese beiden und ähnliche Gesänge würde man sich also besonders genau ein Mal an- und durchzusehen haben, wenn man sich einen gewissen Begriff von der alten Musik machen will. Es versteht sich, daß man hiebei mehr auf die Melodie sehen muß, als auf die Harmonie, in welcher sie sich in unsern Choralbüchern befinden, indem diese letztere wohl größtentheils der neuern Zeit angehört. Gerber (in seinem neuen Lexicon) urtheilt von der erstgenannten Melodie, daß sie unstreitig die älteste sei, welche die Kunstgeschichte in protestantischen Ländern aufzuweisen habe, und zugleich auch ihrem Charakter nach ein Muster von kindlicher Demuth und Ergebung.

Den Geschichtschreibern zu Folge, waren es die dorische (d e f g a), die phrygische (e f g a h), die lydische (f g a h c) und die mixolydische (g a h c d) Tonart in ihrer authentischen Form, welche Ambrosius einführte oder in welchen er seine Melodien setzte. Auch soll er bei dem Gottesdienste besondre Psalmisten oder Vorsänger angestellt haben, welche den Gesang der eingeführten Psalmen und Hymnen leiteten.

Doch da man in damaliger Zeit noch keine Idee von unsern Noten hatte, so bediente man sich der ersten Buchstaben des griechischen Alphabeths zur Bezeichnung der Töne. Dies mußte allerdings die Erlernung und Ausübung der Musik sehr erschweren und ihren Verfall sehr beschleunigen.

Eben das Letztre muß wirklich auch der Fall gewesen sein, indem sich der Pabst Gregorius, mit dem Beinamen der Erste oder Große, geb. ums Jahr 540 zu Rom und gest. ebendaselbst 604, gedrungen fand, um der eingerissenen Unwissenheit und Unordnung im Kirchengesange abzuhelfen, wesentliche Verbesserungen im Betreff desselben vorzunehmen. Derselbe sammelte nicht nur die von den ersten Kirchenvätern gebilligten Gesänge, sondern er ward auch selbst Dichter mehrerer Kirchenlieder oder Hymnen, so-

wie er durch Stiftung einer besondern Singeschule für die Kirche die Einführung derselben sehr zweckmäßig beförderte. Statt der bis dahin üblich gewesenen griechischen Buchstaben zur Bezeichnung der Töne führte er die lateinischen ein, und zu jeder der übrigen authentischen Tonarten fügte er noch 3 Töne unten hinzu, wornach die erste a h c d etc., die zweite h c d e etc., die dritte c d e f etc. und die vierte d e f g etc. lautete und wodurch die plagalen oder mit hypo bezeichneten Tonarten entstanden. Durch diese Erweiterungen entstand eigentlich nicht nur das System der Octaven, sondern es wurde dadurch zugleich auch der Grund gelegt zu den alten sogenannten 8 Kirchentönen oder Tonarten, welche demnach von den sogenannten griechischen wohl zu unterscheiden sind. Einige der Gesänge, welche in diesen Tonarten gesetzt sind, haben eine seltene Würde und Erhabenheit, andre dagegen solche unausstehlichen Härten in den Fortschreitungen oder Verbindungen, daß sie nicht mit Unrecht in den protestantischen Kirchen nach und nach gemildert und umgebildet worden sind. Auch suchte dieser Gregor den zu seiner Zeit schon etwas bunt und leichtfertig gewordenen (figurirten oder melismatischen) Kirchengesang, als seiner Bestimmung unangemessen, mehr auf Einfachheit und Würde wieder zurückzuführen, so daß dadurch gewisser Maßen ein eigner Gesang entstand, den man, zum Unterschiede von dem Ambrosianischen, den Cantus firmus, auch geradezu den Gregorianischen oder römischen Gesang nannte und noch nennt, aus welchem sich wohl unser Choral vorzüglich gebildet hat.

Kaiser Karl der Große, geb. 742 und gest. 814, wie bekannt, ein eifriger Bekenner und Verehrer der christlichen Religion, so wie ein wahrhaft großer Beschützer und Beförderer der Wissenschaften und Künste, fand, also ziemlich lange nachher, an diesem Gregorianischen Kirchengesange bei seiner Anwesenheit in Rom ein so großes Wohlgefallen, daß er es für eine seiner angenehmsten Pflichten hielt, den-

selben, sowie die andern Musikverbesserungen des Gregorius nach seinen Ländern und besonders auch nach Deutschland zu verpflanzen und durch Errichtung eigner Musikschulen bei den Hauptkirchen u. in den Klöstern daselbst einheimisch zu machen.

In diese Zeit fällt auch die Erfindung einer Art von Orgeln oder wenigstens ihre Einführung in den abendländischen Kirchen, indem der Kaiser Constantin der 6te dem fränkischen Könige Pipin eine solche als Geschenk verehrte. Freilich mag die Erfindung noch sehr unvollkommen gewesen sein, denn viele Geschichtschreiber betrachten ja die Verbesserung, welche ein Deutscher, Namens Bernhard zu Venedig, diesem Instrumente im 14ten Jahrhundert gab, selber als eine eigne Erfindung.

Außerordentlich wichtig für die weitere Ausbildung der Musik ist Guido von Arezzo in Toscana, ein Benedictiner Mönch, später sogar Abt oder Prälat dieses Ordens, geworden. Guido, von 1010 bis 1050 für die Musik besonders thätig, war für seine Zeit nicht nur ein ausgezeichneter Gesanglehrer, sondern er legte auch durch die Erfindung und Einführung der Punkte auf und zwischen den Linien, als Zeichen für die Töne, den Grund zu unsrer jetzigen Notenschrift und damit zugleich zu mancher andern wichtigen Verbesserung und Erweiterung der Tonkunst.

Wie der Ton auf einer Linie heißen solle, wurde gewöhnlich durch einen zu Anfange drauf gesetzten Buchstaben angegeben, wodurch die Veranlassung zu den Schlüsseln gegeben wurde.

Sonderbar ist aber, daß Guido die Verbesserung des Gregorius, nämlich die Erweiterung des Tonumfanges durch Hinzufügung der plagalen Tonarten zum System der Octave, sehr wenig oder vielmehr gar nicht zu benutzen verstand, dieselbe förmlich wieder aufgab. Er muß wohl die alten griechischen Tetrachorde od. Pentachorde*) ganz einseitig ins Auge gefaßt haben. Diese scheinen ihm aber später

*) Tonreihen von vier oder fünf Tönen.

auch nicht recht genügt zu haben; ihr Umfang war zur Aufstellung einer Melodie natürlich gar zu beschränkt; daher er sich doch veranlaßt fand, nach einen 6ten Ton hinzuzufügen, wodurch denn sein sogenanntes Hexachard entstand, auf welches er und Andere nach ihm ein großes Gewicht zu legen scheinen. (Dagegen läßt sich indeß anführen, daß die, nach aben, viel früher entstandenen Melodien „Nun komm, der Heiden rc. und Herr Gott dich loben wir rc." bereits einen Umfang von 6 und mehr Tönen haben.)

Gregar hatte durch Aufstellung der verschiedenen authentischen und seiner plagalen Tanreihen einen Umfang von 15 Tönen oder 2 Octaven ungefähr gewonnen; Guida erhielt durch die Aufstellung 7 solcher Hexachorde deren 22. Von diesen 7 Hexachorden waren varzüglich 3 im Gebrauch, nämlich das von G, das harte, das von F, das weiche, und das van C, das natürliche genannt. Bemerkenswerth ist nach, daß ee die Gregorianischen Benennungen der Töne durch die ersten Buchstaben des lateinischen Alphabeths wieder abschaffte und dagegen die Anfangssylben der Verse aus einer von Diaconus Paulus auf Johannes den Täufer gedichteten Hymne, ue, re, mi, fa, la, welche allerdings die 5 Hauptvocale a e i o u enthalten, einführte. Die Töne eines jeden Hexachords wurden mit diesen Namen belegt. Solange der Gesang in dem Umfange eines solchen blieb, sa lange ging dies Salmisiren. Nämlich sa nannte man das Singen nach oder auf diesen Sylben. Solmisiren bedeutet demnach dasselbe, was das spätere Solfeggiren (man spreche aus— Solsedschiren) oder Abecediren. Sobald aber der Gesang aus diesem Umfange heraus und in ein anderes Hexachord übertrat, so mußte auch die Benennung der Töne geändert werden. Guido glaubte nämlich gefunden zu haben, daß die beiden Sylben mi fa durch sehr genaues Anschließen an einander die kleinere Fortscheitung ader die sogenannten halben Töne e f und h c ganz vorzüglich gut bezeichneten. Hocherfreut über diese seine

vermeintliche Entdeckung, zog er sich in seine Zelle zurück und arbeitete unaufhörlich daran, bis er sein System vollendet und zur Anwendung eingerichtet hatte. Eben weil dieselben Töne c f und h c in der Solmisation, auf- und abwärts, stets mit mi fa benannt wurden, so mußte, wenn man z. B. von c bis $\bar{f}$ singen wollte, man nach der 6ten Stufe re oder wenigstens nach der 6ten mi wieder sagen, als

c d e f g a h $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$

ut re mi fa sol la mi fa sol mi fa

re re

Ging der Gesang wieder herunter, so hießen die Töne

$\bar{f}$ $\bar{e}$ $\bar{d}$ $\bar{c}$ h a g f e d c

fa mi sol fa mi la sol fa mi re ut

re

Diese öftere Verwechselung der Tonbenennung machte, wie man sich aus dem obigen schon abnehmen kann, die Solmisation des Guido von Arezzo natürlich so schwer, daß Mancher mehrere Jahre auf die bloße Erlernung der Tonbenennung verwenden mußte. Deßungeachtet hat sich dieses System zum Erstaunen über 600 Jahre erhalten und die, welche die theoretischen Werke der ältern Zeit, besonders über die Antwort beim Fugenbau, gehörig verstehen wollen, müssen sich noch heut zu Tage mit dem Wesentlichsten dieser alten Solmisation bekannt machen.

Dem Guido werden noch verschiedene andere Dinge zugeschrieben z. B. die Einführung des h, des Contrapuncts, einer gewissen Harmonie in Quarten oder Undecimen und in Quinten, der sogenannten harmonischen Hand, die Erfindung des Polyplectrum oder Spinnets u. s. w.; sie sind aber theils noch fraglich, theils nicht besonders wichtig und somit mehr Zeugnisse seines großen lebenslänglichen Fleißes in der Musik und werden seinen Namen allerdings in der Geschichte derselben erhalten.

Noch mag hier des Zusammenhangs wegen gleich mit erwähnt sein, daß die Italiener und Franzosen diese Guidonische Benennung der Töne jetzt noch haben, nur daß zu Anfang des 17ten Jahrhunderts von dem französischen Singlehrer Le Maire der hinzugesetzte 7te Ton h in der Scala mit der Sylbe si benannt worden und die neuen Italiener statt ut die weichere Sylbe do gebrauchen.

Nach dem Guido war es Franco von Cöln, der von 1047 bis 1083 in der Musik besonders thätig, dieselbe durch genauere Bestimmung der Consonanzen und Dissonanzen in vollkommne und unvollkommne, sowie durch den Gebrauch neuer Accorde mit neuen Fortschritten bereicherte, ganz besonders aber durch die Erfindung und Einführung des Mensuralgesanges (des Zeitmaßes, des Tactes), zu welchem Behuf er dreierlei rhythmisch verschiedene Noten annahm, nämlich lange, kurze und halbkurze rc. Der Mensuralgesang stand dem Choralgesange gegenüber, in welchem letztern, wenn er auch mehrstimmig ist, alle Stimmen in gleich langen Noten fortschreiten, indeß jener sowohl in den Haupt- als Nebenstimmen Noten von verschiedener Währung oder Zeitgröße zuläßt. Der alte Mensuralgesang ist übrigens noch von dem neuen wohl zu unterscheiden, welcher darum gewöhnlicher und richtiger Figuralgesang heißt. Ueberhaupt wurde durch den Franco ein ziemlich glücklicher Fortschritt zum eigentlichen Contrapunkt gemacht, den man vorher Discantus nannte.

Nachdem so noch Walter Odington, ein Mönch zu Evesham in England um 1240, Robert de Handlo um 1326, Marchetto von Padua, um 1300 lebend, Vieles, jene im Mensuralgesange, dieser in Betreff der Auflösung der Dissonanzen, näher bestimmt hatten: so waren es vorzüglich Niederländer oder deren Nachbarn, welche die Tonkunst in ihren einzelnen Theilen, namentlich in dem Taktwesen und in dem Contrapunkt, mit besondern Fleiß und Eifer auszubilden streb-

ten. Es gehören hieher rühmlichen Andenkens: Johannes de Muris, geb. 1310 in der Normandie und gest. 1370 ungefähr, wenn schon nicht Erfinder der Zeit- oder Taktafel, so doch durch seine zahlreichen Schriften über Musik ein großer Verbesserer und Beförderer der Tonkunst in dieser Hinsicht durch Annahme und Feststellung bestimmter Zeichen für die in der Zeitdauer verschiedenen Töne; ferner Philipp de Vitry, geb. zu Auvergne in Frankreich und gest. 1361 *) als Bischof zu Meaux, einsichtsvoller musikalischer Schriftsteller, erfindungsreicher Componist (von zweistimmigen Motetten) und der verständigste Contrapunktist seiner Zeit, auch als Erfinder einer neuen Notengattung, der Minima oder Viertelnote zu merken; Johann Bonadies oder Godendach, ein deutscher Carmeliter-Mönch, lebte um 1450 und soll ein guter Componist und Lehrer zugleich gewesen seyn; Johann Dunstable, um dieselbe Zeit, war der größte Contrapunktist dieses Jahrhunderts in England und ist lange für den Erfinder des Contrapunkts gehalten worden; Jacob Obrecht oder Hobrecht, durch den sich um 1475 in den Niederlanden eine eigne Musikschule bildete, war auch Lehrer des berühmten Erasmus von Rotterdam; Johann Okenheim, aus dem Hennegau gebürtig und von 1440 bis 1480 lebend, einer der ersten großen Meister im Contrapunkt aus der Niederländischen Schule; Gafor, geboren 1451 zu Lodi und gestorben 1521, war ein Schüler des Johann Godendach, lebte als Professor der Musik an verschiedenen Orten in Italien und bildete theils durch seine Vorlesungen über Musik, theils durch seinen praktischen Unterricht darin, theils endlich durch seine zahlreichen musikalischen Schriften viele Schüler; Johann Tinctor, geb. zu Niville in Brabant um

*) In diesem Jahr wurde zu Halberstadt in der Domkirche auch die erste Orgel von unsrer jetzigen Art gebauet, versteht sich aber ohne Pedal.

1450, von 1480 bis 1490 Professor der neugestifteten Musikschule in Neapel und später in seiner Vaterstadt gestorben; Adrian Josquin de Prez (oder del Prato), Schüler des großen Okenheim, der Fürst unter den Tonkünstlern seiner Zeit genannt, war in einem seltenen Grade Meister aller contrapunktischen Kunstmittel; ferner Anton Brumel um 1500, Josquins Schüler, Johann Mouton*) und Nicolaus Gombert, Pierre de la Rüe und mehrere andre in der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts. Alle waren tüchtige und sehr thätige Männer in der Musik, besonders in dem mehrstimmigen Contrapunkt. In der That, es kann für die aufmerksamen Zeitgenossen dieser Männer nicht weniger bewundernswerth gewesen sein, als es für die, welche sich mit der Kunstgeschichte jener Zeit befreunden wollen, fast unglaublich ist, welche außerordentliche Fortschritte in der Tonkunst damals gemacht worden sind. Alle die verschiedenen Künste des Contrapunkts, die Augmentation, die Inversion, die Diminution ꝛc. hatten und übten sie mit einer solchen Fertigkeit und Gewandtheit, daß das, was unsre ersten Meister gegenwärtig noch davon besitzen, nur ein Schatten dagegen ist. Man möchte fast sagen, die Kunst des Contrapunkts existirt so gar nicht mehr auf der Erde; sie ist gleichsam verloren gegangen und muß erst wieder gesucht werden. Es war soweit gekommen, daß fast Niemand mehr etwas schreiben konnte, ohne diese Künste des Contrapunkts zu zeigen und zwar vom 2stimmigen Satze an bis zu 30 Stimmen, indeß heut zu Tage einige Wenige kaum in 4 Stimmen etwas Genießbares dieser Art zu geben im Stande sind. Welch' eine Zeit für die Tonkunst! — Doch wir dürfen uns auch nicht verbergen, daß ihr Contrapunkt nicht selten in die unnützesten und bedauernswerthesten

---

*) Seine beiden Motetten: Non nobis Domine etc. und Quam pulcra est amica mea etc. sollen mit zu den gefälligsten und meisterhaftesten in dieser Art aus jener Zeit gehören.

Künsteleien ausartete und zugleich als Beispiel dienen kann, wie es nicht sein soll. Es waren bisweilen wahre **algebraische Rechenexempel**, woran das **Gefühl nicht den mindesten Antheil** mehr hatte. Gleichwohl dürfte es eine höchst verdienstliche Sache sein, wenn ein kunstgelehrter Mann, der an der Quelle, d. h. in der Nähe einer großen Bibliothek, wie z. B. in München *rc.* ist, die verglichen Schätze von diesen Männern aufbewahrt; wenn ein solcher bei gehöriger Muße alle ihre vielen herausgegebenen Werke durchgänge und das Allerbeste derselben zusammenstellte und mit zweck- und sachgemäßen Anmerkungen zum bessern und größeren Nutzen der Musikstudirenden, auch mit allerlei biographischen und andern Notizen begleitet herausgäbe. Wahrlich, das wäre eine höchst verdienstliche Arbeit! So wie Einige angefangen haben, dergleichen Sachen herauszugeben, können sie wenig nützen, obschon die Recensenten und Redactoren unserer musikalischen Zeitungen gewaltig ehrfurchtsvolle Complimente vor denselben oder eigentlich mehr vor den Herausgebern machen. Es fehlt nicht selten den Meisten an allem, was zum rechten Verständniß derselben gehört. Als besonderswerth der Bemerkung und zugleich auch der Nachahmung ist noch, daß fast alle Compositionen dieser wackern Männer für **die Kirche** bestimmt waren, indeß heut zu Tage Jeder nur für **das Theater** schreiben will. Welch' ein **Unterschied** zwischen dem **Streben jener Männer** und dem **der Neuern**!!! —

Um die Geschichte der Musik in diesem Hefte bis zum Anfang der Reformation zu geben, ist erforderlich, noch einige solcher Männer anzuführen.

Der nächste bedeutende Meister und würdige Zeitgenosse **Josquins** und **Tinctor's** war **Heinrich Isaak**, von Geburt ein Deutscher, dessen Geburtsort man aber so wenig kennt als sein Geburtsjahr. Nachdem er an einer Kirche in Florenz eine Zeit lang mit Ruhme angestellt gewesen,

wurde er Kapellmeister Kaiser Maximilians des Ersten. Zu bemerken ist, daß er einer der ersten ist, welcher damals weltliche Lieder zum Carneval herausgab. Besonders liebte er es, eine von den Stimmen eine Note aushalten zu lassen, während die andern in Bewegung blieben. In seinen Melodien verräth er aber keine merkliche Leichtigkeit der Phantasie; desto bedeutender ist seine Stärke in der Imitation und seine Kraft in der Harmonie. Sonderbar, daß er fast zu sehr an der mixolydischen Tonart hing. Auch ist er Verfasser der bekannten Choralmelodie: Nun ruhen alle Wälder ꝛc.

Einer der letzteren in der Reihe der Contrapunktisten des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts der deutschen Schule, die neben der Niederländischen entstand und kräftig zu schöner Höhe emporblühte, war Ludwig Senfel, um 1500 in Basel geborn, Heinrich Isaaks Schüler, Kapellmeister am Baierschen Hofe und Lieblingscomponist des Dr. Martin Luther, der seine Motetten unter allen andern am öftersten und liebsten sang. Von der Motette, welche sich Luther von ihm ausbat, Non moriar, sed vivam etc. scheint sich noch nichts haben ermitteln zu lassen. Eine neue Herausgabe der vorzüglichsten Senfelschen Compositionen ist sehr zu wünschen, und Hr. Hoforganist Ett oder ein anderer hiezu tüchtiger Mann in München könnte sich dadurch wohl das Verdienst und den Dank seiner musikgelehrten Zeitgenossen erwerben.

Sein Nachfolger im Amte war Orlando di Lasso, geb. 1520 zu Bergen im Hennegau (also auch aus der Niederländischen Schule) und gest. 1594. Er kam sehr frühzeitig als Knabe wegen seiner guten Stimme nach Italien; später kam er wieder nach Flandern zurück und lebte viel Jahre namentlich zu Antwerpen, von wo ihn der Herzog Albert von Baiern zu sich nach München berief. Er war ein äußerst fruchtbarer Componist zu seiner Zeit, und in Mün-

chen bewahrt man noch außerordentlich viel Sachen von ihm auf der Centralbibliothek auf, von denen in den letzten Jahren bei verschiedenen Verlegern*) einige neu wieder herausgegeben worden. Obschon des Contrapunkts im hohen Grade kundig und mächtig, schrieb er doch sehr oft ganz einfach und schlicht, und bildet somit den Uebergang von den übertriebenen contrapunktischen Künsteleien zu einem natürlichen und einfachen Style. Er hatte auch 2 in der Musik ziemlich berühmte Söhne, Ferdinand und Rudolph, beide in München angestellt.

Adrian Willaert, geb. 1490 zu Brügge in Flandern und gest. 1550 als Kapellmeister in Venedig, war ein Schüler Josquin's und Mouton's, und wurde Begründer der Venetianischen Schule in Italien. Er war ein großer Meister des künstlichen Contrapunkts und darin Lehrer von Cyprian Rore, Zarlino, Costanzo Porta, Francesco Viola und anderer; und zugleich ein höchst fruchtbarer Componist. Seine Werke sind fast alle für die Kirche geschrieben und ebenfalls gedruckt. Die Münchner Centralbibliothek bewahrt deren sehr viele auf. Unter seinen vielen Motetten ist besonders die: Verbum bonum merkwürdig geworden. Sie wurde zu Rom in der päpstl. Kapelle an einem Marientage gewöhnlich aufgeführt als eine vermeintliche Composition von Josquin; als er aber den Irrthum aufdeckte, legte man sie bei Seite und führte sie nie wieder auf. — Sapienti sat. — Eine Auswahl von seinen Sachen dürfte deswegen doch sehr wünschenswerth und verdienstlich sein.

Pietro Aaron, geb. zu Florenz gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, wurde Mönch vom Kreuzträger- oder Jerusalemsorden und zuletzt Canonicus zu Rimini. Durch die Aufmunterung des Papstes Leo des 10ten widmete er sich der Musik und errichtete 1576 eine Musikschule; spä-

*) z. B. bei den Gebrüdern Schott in Mainz die Bibliotheque de Musique d'eglise, bis jetzt 5 Lieferungen.

ter trat er auch in die päpstliche Kapelle. Er war einer der ersten Schriftsteller, welcher die Kunst des Contrapunkts in bestimmte Regeln brachte; und zwar schränkte er selbige, wegen der 10 Gebote, ebenfalls auf 10 sonderbarer Weise ein.

Giovanni Animuccia, geb. zu Florenz 1500 und gest. 1569 als päpstlicher Kapellmeister zu Rom, war einer der berühmtesten Kirchencomponisten und soll auf Veranlassung Filippo Neri's das geistliche Oratorium erfunden haben. Er hat auch das Verdienst, das damals noch unbekannte Genie des Palestrina durch freundliche uneigennützige Aufmunterung aus der Dunkelheit hervorgezogen zu haben.

Giovanni Pierluigi de Palestrina ward in Palestrina, dem alten Präneste, auf römischem Gebiete, im Jahr 1529 geboren. Er studirte die Musik unter Rinaldo del Mell aus der Niederländischen Schule und starb 1594 zu Rom als erster Kapellmeister. Er war und ist noch einer der größten Sterne am musikalischen Himmel. Es ist bekannt, daß Papst Marcellus damit umging, die Musik wegen ihrer Auswüchse und Verdorbenheit aus den Kirchen ganz zu verbannen. Palestrina ersuchte ihn um die Erlaubniß, zuvor noch eine Messe aufführen zu dürfen, die ganz so gesetzt wäre, wie er meine, daß Kirchenmusik gesetzt werden müsse. Dieselbe gefiel dem Papst über alle Maßen und machte, daß die Musik in den Kirchen beibehalten wurde. Diese Messe heißt darum Missa Papae Marcelli und ist 6stimmig. Es währte nicht lange, so war Palestrina das Haupt der italienischen Schule. Die reinste Harmonie, ein bald sanfter, bald majestätischer Ausdruck in der Modulation waren die Vorzüge, die seine zahlreichen Werke vor allen andern auszeichneten. Nach ihm wurde jener eigenthümliche und großartige Styl alla Palestrina genannt und dieser trug den glänzendsten Sieg über die Flammändische oder Niederländische Schule davon. Wer noch keine

Composition von Palestrina gesehen und gehört, sollte sich doch einige zu verschaffen suchen und sie sich ein Mal genau durchsehen. Bei **Peters in Leipzig** ist eine Sammlung solcher Kirchenstücke, welche jährlich zu gewissen Zeiten in **Rom** gesungen werden und deshalb so berühmt geworden sind, unter der Aufschrift: Musica sacra (Preis $1\frac{2}{3}$ Rtlr.) herausgekommen, in welcher 3 Stücke von Palestrina stehen nebst einem Vorberichte. Als Hauptsache wäre dennoch zu merken, daß in diesem Jahrhundert sich die **Anpassung der Melodie** für den **Ausdruck der Worte** einiger Maßen zu entwickeln anfing und die vorherige Verwirrung durch die übertriebenen contrapunktischen Künsteleien hörte nach und nach etwas auf.

Ueber Palestrina dürfen nicht vergessen werden die gleichzeitigen trefflichen Kirchencomponisten **Mattea Asola** aus **Verona** (von 1565—1596) und **Giovanni Maria Nanini** aus **Vallerano**, welcher mit seinem ehemaligen Mitschüler Palestrina eine Musikschule zu Rom errichtete.

Giuseppe Zarlino, geb. um 1510 zu Gioggia, war Schüler des **Willaert**, wurde 1565 Kapellmeister in Venedig (Nachfolger des Cyprian Rore) und starb 1599. Er wurde von seinen Zeitgenossen für einen großen musikalischen Schriftsteller gehalten und soll das Verhältniß der Terzien und Sexten genauer bestimmt haben. Sein Gegner war **Artusi**.

Claudio de Monteverde, geb. um die Mitte des 16ten Jahrhunderts zu Cremona und gest. um 1617, als Kapellmeister an St. Marcus zu Venedig, soll in der Composition der **Mozart** seiner Zeit gewesen sein. Wichtiger noch ist er in der Geschichte der Harmonielehre, indem er die Dominanten-Harmonie und den Nonenaccord zuerst fand und brauchen lehrte, Dissonanzen, wie die verminderte Quinte und die Septime ohne Vorbereitung eintreten ließ. Er soll auch zu den Verbesserern des Recitativs gehören.

Es kann dieser Abschnitt der Musikgeschichte nicht wohl geschlossen werden, ohne noch einiger Sammler und Herausgeber in Ehren zu gedenken.

Nämlich Ottavio Petrucci da Fossembrone erfand um 1503 zu Venedig die Typen zum Notendrucke und ihm verdankt man die darauf erfolgte Herausgabe der vierstimmigen Missen van Pierra de la Rüe (1503) u. zweier Sammlungen Missen von verschiedenen Meistern, besonders aus der Französischen u. Flammändischen Schule (1508). Von 1515—1519 erschienen nicht nur 3 Bücher Missen von Josquin sondern auch 4 Sammlungen lateinischer Motetten. Aus diesen Sammlungen hat Glarean mehrere treffliche Stücke in sein Dodecachord aufgenommen.

Dieser Glarean hieß eigentlich Heinrich Loris oder Loritus und war 1488 in Glarus in der Schweiz geboren, daher er auch Glarean gewöhnlich genannt wird. Er war so glücklich zwei sehr gelehrte Männer der damaligen Zeit, nämlich den Joh. Cochläus und den Erasmus, zu Lehrern und Freunden zu haben, unter denen er sich selber zu einem bedeutenden Gelehrten in der Philosophie, Mathematik, Geschichte, Geographie, Theologie und Poesie ausbildete. Nachdem er anfangs in Cöln, dann in Basel und zuletzt in Freiburg im Breisgau als Professor gewirkt, starb er am letzten Orte 1563. Sein Hauptwerk über die Musik ist das bereits genannte Dodecachordon, das 1547 zu Basel in Folio erschien. Es war nämlich durch die Bekanntwerdung und Uebersetzer der griechischen Schriftsteller über Musik der Wunsch fast allgemein entstanden, die alten Modi oder Tonarten der Griechen wiederhergestellt zu sehen. Glareans Absicht mit seinem Werke nun war, die Lehre von den 12 Modis im Gegensatz gegen die Meinung des Ptolemäus aufzustellen und einzuführen, welcher nicht mehr als es Arten des Diapason oder der Octave giebt, annahm. Glarean beweist im ganzen Werke große Partheilichkeit für die Musik der Griechen. Einge-

nommen durch die wunderbaren Erzählungen des Plutarch, Boethius und vieler underer Schriftsteller über die alte Musik, hegte er Hoffnungen, selbst die Ausführung derselben wiederherzustellen. Allein sein Werk, obschon wegen seiner Gelehrsamkeit sehr bewundert, wegen der klassischen Reinheit des Styls hochgerühmt, und von Gelehrten und Künstlern überaus geschätzt, bewirkte bei den Lesern doch keine volle Ueberzeugung, keine rechte Ansicht und Kenntniß von den 12 Modis. Deßungeachtet bleibt es ein eben so merkwürdiges als seltenes Werk für die Kunstgeschichte, besonders wegen der vielen Compositionen der ersten Meister aus dem 15ten und 16ten Jahrhunderte, die es enthält.

Es sind noch mehrere Männer, wie Thomas Stolzer, Hermann u. Heinrich Fink, Joh. Walther, Martin Agricula und Andere, welche vor der Reformation oder zu Anfange derselben lebten und der Zeit nach hätten bereits erwähnt sein sollen; weil sie aber zu den ersten Choralcomponisten gehören, und die Fortsetzung dieselben vorzugsweise zu behandeln haben wird: so sind sie hier deßhalb vor der Hand unerwähnt geblieben und werden ihre Stelle im nächsten Hefte finden.

III.

Ueber den Standpunkt unseres jetzigen Musikunterrichts und unserer Methoden,

von Carl Gottfr. Wehner.

Die Musik ist unter allen Künsten und Wissenschaften an Methoden mit die reichste; denn sie besitzt deren fast eben so viele als Lehrer, und jeder hält die seine für die beste. Zweckmäßiger aber würde es sein, wenn wir sagen könnten,

daß wir Alle nur eine Methode besäßen, die jedoch jeder Förderung der größern oder mindern Fähigkeit des Schülers vollkommen entspräche; weil der Lehrer seinen Zweck nur dadurch am sichersten erreicht, daß er vermögend ist, auf das unentwickelte Kunstvermögen des Kindes passend einzuwirken, aber nicht durch seine individuelle Spekulation, nach welcher er die Fähigkeit des Kindes nach der seinen mißt. Denn da wird er den Zweck um so weniger erlangen, indem er selbst den Weg nicht kennt den er, als Kind, zur Musik gegangen ist. Schließt man nun auf die bei unsrer Musik fast allgemein vernachlässigte Methodik, welche sich erst seit J. B. Logier aus der Kindheit zu erheben angefangen hat, und bringt man dabei in Erwägung, daß die Musik im Allgemeinen noch keine solche methodisch gebildeten Elementar-Lehrer besitzt, wie andere Künste und Wissenschaften sich derer schon längst erfreuen, und daß sich der Erfahrung zufolge die Praktiker eben so wenig als die Theoretiker zu Elementarlehrern eignen, indem es hierbei nicht auf die Virtuosität des Lehrers, sondern vielmehr auf die Geschicklichkeit ankommt, das in dem Schüler liegende Talent zu entwickeln, sein Denkvermögen in Anspruch zu nehmen und nur darauf zu bauen: so kann man allerdings im Allgemeinen noch keine so schnellen und günstigen Resultate erwarten, als sie nach der Natur zu erwarten wären. Denn wir sind ohne dies nicht Alle zu Lehrern geboren, noch besitzen wir ohne Ausnahme die Gabe der Mittheilung im erforderlichen Grade. Zum Erweis dessen, jedoch ohne Jemanden in seinen übrigen Verdiensten nur im Mindesten nahe treten zu wollen, sei es mir erlaubt, das hier herzusetzen, was mir einst J. B. Logier, als er meine persönliche Bekanntschaft zu machen wünschte, durch seinen Bruder darüber schriftlich mittheilen ließ. Das Schreiben lautet unter andern so: „Mein Bruder, der Ihnen seine ganze Hochachtung versichern läßt, dankt Ihnen für das Interesse, welches Sie an seiner Sache nehmen, und hegt den Wunsch, Ihre persön-

liche Bekanntschaft zu machen, um sich über diese Sache auszusprechen. Wäre es Ihnen vielleicht möglich, ein paar Tage nach Berlin zu kommen; so würde die nähere Bekanntschaft mit meinem Bruder von Nutzen sein, indem er nicht für immer hier bleiben wird, und sich bis jetzt vergeblich nach einem Nachfolger umsah, der im Stande wäre, sein System auszuführen. Unter uns gesagt: mein Bruder glaubt, daß Sie der Mann sind, dem er einst seine Akademie mit Vertrauen übergeben könnte, u. s. w.

Ihr W. Logier."

Ich will durchaus nicht entscheiden, ob ich die Fähigkeit, welche man in mich setzt, wirklich besitze, auch eben so wenig darüber urtheilen, ob keiner unter Logiers Schülern (denn ich gehöre nicht darunter) gewesen seyn sollte, dem er seine Akademie mit Vertrauen übergeben konnte, sondern bloß damit bescheinigen, daß nicht ein Jeder, der Musik lehrt, zum Lehrer berufen ist. Daß dies aber im Allgemeinen noch nicht erkannt wird, ist leider allzuwahr, indem schon jeder, der irgend ein Instrument zu spielen vermag, sich auch schon für einen Lehrer desselben hält. Um den Standpunkt unseres jetzigen Musik-Unterrichts im Allgemeinen zu betrachten, so möge dies von einem unpartheiischen und zwar von einem unserer höchsten musikalischen Gerichtshöfe, nämlich durch den des Gottf. **Weber** geschehen, wie er denselben in Conrad Berg's Ideen zu einer rationellen Lehrmethode, welche von jedem Lehrer beherzigt zu werden verdient, in der Vorrede schildert, indem er sagt: „Unsere Zeit nennt sich aufgeklärt, weil unserer Generation in vielen Regionen menschlichen Lebens, Treibens und Wissens, in der That manch neues Licht aufgegangen ist, — welches nur, leider! nicht immer wärmt, wohl aber, wie jedes starke Licht, immer auch starke Schatten wirft und .... Aber das wär's ja nicht, wovon ich schreiben wollte, sondern eben blos von den Fortschritten unserer Aufklärung in der **Musik**, und zwar für jetzt noch obendrein nur von dem

allerharmlosesten Zweige derselben, — von musikalischen Unterrichtsstunden. Doch wie? — harmlos? — Ja! wäre dem auch nur so, und würde nicht die Lehrstunde dem armen Bildlinge so häufig zur Harm- und Jammerstunde gemacht, durch bald handwerksmäßig planloses, bald pedantisch systematisirendes, bald sonst ungeschicktes — man möchte oft sagen, wahrhaft tölpisches Dociren! Recht! das war's, wovon ich sprechen wollte, vom Jammer, den nicht die Schwierigkeit der Sache, sondern unglückseliges, ungeschicktes Beschulen so oft über die armen Beschulten ausgießt; ein rechtes Jammerthema! Worin liegt aber die Ursache dieses vielfältigen Jammers! — Gewiß vornehmlich darin, daß die Leute gewöhnlich gar nicht wissen oder nicht bedenken wollen, was Lehren eigentlich heißt, und was demnach die eigentliche Aufgabe des Lehrers ist. Wenn ich einem Musikmeister sagen wollte: Lehren heiße nichts Anders, als die im Schüler liegenden Fähigkeiten entwickeln, so würde ich ihm damit zwar nichts Neues sagen, wohl aber etwas, was er vielleicht noch nie überdacht, und dessen Folgesätze er sich noch nie zu Herzen genommen hatte.

Es sei mir erlaubt, hier nur auf Einen derselben hinzudeuten, nämlich auf die Wahrheit, daß eine Sache kennen, und sie lehren können, zwei wesentlich verschiedene Dinge sind; daß z. B. die Kunst zu geigen etwas ganz Anderes ist, als die Kunst, die in einem Andern liegenden Anlagen zum Geiger zu entwickeln; daß also wer geigen kann, darum noch nicht versteht, geigen zu lehren; daß er vielmehr, um Lehrer zu werden, erst das Lehren lernen muß. Allein wie natürlich und sich von selbst verstehend dieses auch ist, so fordere ich doch tausend und tausend Musiklehrer auf, mir, die Hand auf's Herz, zu sagen, ob sie sich die Kunst zu lehren jemals zum eigenen Studium gemacht haben? — — Man ist eben Musiker von Profes-

sion; man will von der Kunst leben, und so früh wie möglich Etwas verdienen durch Lehrstunden; man sucht und findet lehrbegierige Kunden, fängt, sehr vergnügt darüber, ohne weiteres an, Unterricht zu geben, und ist aus einem Geiger auf Einmal ein Lehrer geworden, man weiß selbst nicht wie. Daß man das Lehren erst hätte lernen sollen, läßt man sich gar nicht einfallen, aber gedenkt, es durch das Unterrichtgeben selbst schon nach zu lernen, — womit es aber gewöhnlich gute Wege hat! Was vermag aber alsdann ein solcher Lehrer dem Bildlinge zu leisten? — Ihm die Sache vormachen, auf daß er sie nachmache, ist Etwas; aber es ist nicht genug, es ist nicht einmal eigentliches Lehren. — Ihm die Handgriffe und gewisse Vortheile zeigen, ist auch Etwas; — aber Alles nichts, in Vergleichung gegen die eigentliche Hauptsache und Hauptaufgabe des Lehrers, dem Lehrlinge die Sache klar und leicht zu machen, kurz, ihn zweckmäßig zu leiten u. s. w."

Mehrere gleichlautende Urtheile, welche Jeder als Beweis gelten lassen muß, könnte ich von sachverständigen Männern darüber anführen; ich will mich indeß nur noch auf eins beziehen, welches mir vom Direktor des Conservatoriums der Musik im Haag, Herrn Lübeck, brieflich zugesandt ist, worin er sagt: „Leider ist es nur allzuwahr, daß in unserm Zweige der Individualität zu freies Spiel gelassen wird, und die Eigenliebe der meisten Lehrer, besonders wenn diese Concertisten sind, nicht zuläßt, eine vernünftige auf die ewigen Gesetze der Natur gebaute Lehrweise anzunehmen, sondern nur auf dem Wege der Dressur ihr eigenes Ich im Schüler in Miniatur abzukonterfeien. Dieses so schädliche Dressiren, das Sichselbstwiedergeben, wodurch das weitere Nachdenken, das stufenweise Fortschreiten des Schülers gleichsam unmöglich gemacht ist, wird durch Ihre (und Logiers) Methode von selbst gehoben, und ist deshalb schon preiswürdig, wenn sie sonst auch keine andern Verdienste hätte; um so mehr wäre es zu wünschen, daß eine Methode,

wie die Ihrige, in unterrichtlicher Form dargestellt, allgemein würde, keineswegs aber möchte ich die jetzt vom Herrn ...... erschienene, dazu zählen, worin mir von der einen Seite zu viel, von der andern aber zu wenig gethan scheint u. s. w." Durch solche competente Urtheile wäre der Standpunkt unserer Methoden im Allgemeinen beteachtet, und die einzelnen rühmlichen Ausnahmen, deren es unter den Lehrern gewiß hin und wiede giebt, die ihre Schüler zweckmäßig unterrichten, werden stets ohne den geringsten Zweifel anerkannt bleiben.

Nun ist in Folge jener methodischen Uebel noch das schlimmste zu beteachten, nämlich das, was durch diese Lehrer entsteht, die ihre Schüler gleich Anfangs mit Tänzen und ähnlichen Stücken traktiren, und nach dem Geschmacke ihrer Schüler damit fortfahren. Ein Glück solcher Lehrer, daß es noch hie und da unerfahrene Aeltern giebt, die vom Musik Unterrichte nichts verstehen, und diesen Unfug mit Freuden dulden, sich vom Lehrer Sand in die Augen streuen lassen, was zwar bei denjenigen, die ihren Kindern „nur ein wenig Musik fürs Haus lernen lassen wollen" in Gottes Namen geschehen möchte, wenn sich dies bösartige Gift, woraus so unsäglich üble Folgen entstehen, nur nicht als eine ansteckende Pest unter andere Schüler verbreitete, denen ein zweckmäßiger Unteericht ertheilt wird. Kommt die liebe Jugend als Schüler verschiedener Lehrer und Methoden zusammen und lenken die Unterhaltung auf Musik, so wird oft ein solcher Schüler, der vielleicht vom ungeschicktesten Lehrer unterrichtet wird, für einen großen Pianofortespieler angesehen, blos weil er vermöge seines glücklichen Talents ein paar Walzer oder ähnliche Stückchen spielen kann. Nun werden aber dadurch diejenigen Schüler, welche bei einem zweckmäßigern Unterrichte dergleichen Sachen nicht gleich erhalten, für jene ohrenkitzelnde Lockspeise empfänglich, und detrachten dann ihre, auf Fortschritte derechneten Lectionen, als trockene Sachen, ja sogar nicht einmal als Musik,

wovon ich Beispiele anführen könnte. Und nun heißt es denn: „Ja der hat bei dem und dem nur erst so und so lange Unterricht und spielt schon Walzer, und ihr (oder wie) seid (sind) schon so lange bei jenem oder in jene Anstalt gegangen, und könnt (können) noch nicht dergleichen Sachen spielen." Und so glauben die guten Leute, daß die Walzerspieler mehr Fortschritte gemacht haben als jene, und alles der Geschicklichkeit ihrer Lehrer und der Methode zu verdanken haben, wissen aber nicht, daß diese nutzlose Spielerei, wenn sie beim Unterrichte als Hauptsache dient, blos durch das glückliche Talent des Schülers bewirkt wurde, worauf ein solcher Lehrer nur bauen kann, indem er seinen Schüler nur wie einen Vogel, dem man ein Stückchen pfeifen lehrt, dressirt, bis endlich das Ding herausgebracht ist. Darauf aber nimmt Niemand Rücksicht, daß der methodisch geleitete Schüler, so bald er mit den Elementen vertraut ist, alle dergleichen Bagatellen alleine spielen lernt und eine weit höhere Stufe erreicht, als jene unglücklich Geleiteten, welche dann, wenn sie sich später damit zu unterhalten gedenken, aus Ueberdruß das ganze Spiel aufgeben.

IV.

Ueber schwere oder selten vorkommende Choral-Melodien, nebst Andeutungen zu einer Kirchen-Musik-Wissenschaft oder Kunde.

Ich war heute in der Kirche. Das Hauptlied hatte die Melodie: Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen! x. Welch' ein Jammer, diese Melodie zu hören! Es war dieselbe, welche in Kühnau's Choralbuche steht unter obigen Anführungsworten. Wer diese Melodie gemacht hat und alle die, welche sie in ihre Choralbücher aufnehmen, scheinen sich nicht recht klar gemacht zu haben, was zu einer wirklich

aufzunehmenden Choralmelodie gehört. Wie kann man eine Melodie, die so wenig eignen Charakter, deren einzelne Zeilen so wenig Zusammenhang haben, die so lang dabei ist; wie kann man die einer Gemeinde zumuthen zu singen, nämlich so lange unsere Gesangbücher ohne beigedruckte Melodieen sind? Ich sage, es war ein Jammer, dieses Hauptlied zu hören! Von Andacht war gar nicht die Rede. Unter den 500 bis 800 Andächtigen waren vielleicht nicht 10, welche die Melodie ohne Orgel hätten können fortsingen. Die Orgel spielte für sich, und die Leute sangen für sich.

Hier drangen sich dem Ref. nun folgende Gedanken auf. Erstlich wie kann ein Geistlicher ein Lied nach dieser Melodie wählen? Mancher wird freilich kurz sagen: Was im Gesangbuche steht, das kann ich singen lassen. Dem ist aber nicht ganz so. Die Herren Geistlichen sollten sich doch auch bekannt machen, wenn nicht mit dem ganzen Kirchenmusikwesen, so doch mit den Choralmelodieen und dem Intoniren. Wenn das geschehen ist, so wird einer schwerlich ein Lied nach einer solchen Melodie wählen. Damit wäre schon eins verhindert. Wenn nun aber sehr schöne Lieder im Gesangbuche stehen nach dieser Melodie, welche für manche Predigten sich ganz besonders eignen? Dann müssen Prediger, Cantor und Organist, besonders der m i t t l e r e, für Herbeischaffung und Einführung einer andern und bessern Melodie sorgen. Das kann bei dem Reichthum an Choral-Büchern und an Parallel-Melodieen gar nicht schwer sein, im Fall er selber keine sich getraute zu setzen. So ist hier in diesem Falle die H i l l e r s c h e Melodie unendlich besser u. verdient ganz gewiß den Vorzug *). Sie hat unendlich mehr Zusammenhang, Einheit im Charakter und wird darum vom Volke sehr leicht behalten und bald richtig und ordentlich mitgesungen. Es wird in derselben zwar der zweite Theil auch wiederholt und

*) Sie ist theils zur Vergleichung, theils zum Besitz Behufs der Einführung für die, welche das H i l l e r sche Choralbuch nicht besitzen, mit der oben erwähnten, aus dem Kühnauschen Choralbuche, hier im Anhange abgedruckt beigegeben.

in demselben oben auch noch eine Zeile, aber das ist bei solchen langen Melodieen nur zu laben und verdient von jedem jetzigen und künftigen Choralcomponisten fleißig nachgeahmt zu werden. Eben darin erkennt man einen Schwung zu eines volksmäßigen Componisten. Wir haben zwar einige Melodieen von ähnlicher Länge, wie „Nun lob' mein' Seel' den Herrn! rc." „Wachet auf! ruft uns die Stimme rc." „Wie schön leucht't uns der Morgenstern rc."; allein wenn diese überall vom Volke so ziemlich ordentlich gekannt und gesungen werden, so hat man es größtentheils der innern Güte, dem guten Zusammenhange der einzelnen Theile, deren mehr gehaltenem Charakter derselben vom Anfange bis Ende zuzuschreiben, abgesehen, daß sie als Lieblings-Melodieen ungleich öfter gesungen werden. Allein was hat sie zu Lieblings-Melodieen gemacht? eben jene Vorzüge. Also hier ist ein Feld zur Berathung und Bearbeitung für die Herren Geistlichen sowohl als für die Cantoren. Nur bei gemeinsamer Bemühung kann es hier besser werden, kann hier das Rechte erreicht werden.

Bei dieser Gelegenheit kann der Schreiber dieses nicht umhin, in Erinnerung zu bringen, daß es eigentlich an einem Werke noch fehlt, welches alles das enthält, was hinsichtlich der Choralmelodien, der Kirchenlieder, der Kirchenmusik, der musikalischen Liturgie die Geistlichen, Cantoren, Organisten und Schullehrer zu wissen nöthig haben. Man könnte es zum Theil Choralkunde nennen, oder umfassender Kirchenmusik-Wissenschaft. Einzelne Theile derselben liegen allerdings schon ziemlich bearbeitet vor, wie z. B. die vielen mit Harmonie versehenen Choral-Bücher; aber noch ist alles dahin Gehörige nicht zu einem wissenschaftlichen Ganzen verarbeitet und noch weniger hat Jemand bis jetzt daran gedacht, dasselbe auf einer Universität den angehenden Geistlichen, und eben so wenig in den Seminarien den auf das Schulamt sich vorbereitenden Seminaristen es vorzutragen. Zwar wird

seit einigen Jahren in den meisten Schullehrer-Seminarien Anweisung und Uebung im Choralsingen gegeben, und es ist dies schon etwas, ein Anfang, aber noch lange nicht genug. Dies ist nur ein Theil des Praktischen, also noch lange nicht das Ganze, indem so der theoretische Theil ganz fehlt.

Um noch mehr darzuthun, daß ein solches Werk, eine Kirchenmusikkunde, noch gänzlich fehlt, sei es erlaubt, die einzelnen Theile derselben hier noch genauer anzugeben. Es gehören dahin eine geschichtliche Kenntniß der Kirchenlieder, ihrer Entstehung, ihrer Verfasser, ihrer Schicksale rc.; eine eben solche Kenntniß ihrer Melodien. Ja es frägt sich, ob nicht noch weiter ausgeholt werden müßten? ob nicht die Gesetze und Form des Baues des Liedes sowohl als der Melodie eigentlich vorangeschickt werden müßte? Es gehört dahin eine vollständige geschichtliche Kenntniß aller musikalisch-liturgischen Formen, als der Antiphonieen, der Collecten und Responsorien rc., aller Gattungen von Kirchenmusiken und ihrer Poesieen, aller wirklich vorhandenen Producte der einen wie der andern Art; ein bedeutendes Eindringen in die Musik-Theorie, besonders in die der sogenannten Griechischen und Kirchen-Tonarten rc. Das Ganze würde schließen mit der praktischen Fertigkeit, wie sie zum Theil eben die meisten Schullehrer-Seminarien schon geben, die Universitäten aber noch wenig daran denken. Daher die vielen Uebelstände, welche sich fast tagtäglich bei den öffentlichen Gottesverehrungen so störend zu Tage legen. Alle Welt fühlt, daß es darin anders werden, aber selten wird der rechte böse Fleck genannt, mit dessen Behebung eigentlich der Anfang gemacht werden muß. Unser Choralgesang ist gewöhnlich ein jämmerliches Ding, und unsere Kirchenmusiken sind in der Regel noch jämmerlicher. Um manche ist es gar nicht Schade, wenn sie ganz aufhört oder eingeht. Sie passen weder hinten noch vorn hin; sie gleichen einem bunten Flecken von einem alten Ehrenkleide. Es muß hierin durchaus anders werden. Vor allen Dingen sollten keine Musiken oder Compositionen in

den Kirchen gemacht werden, die derselben nicht angemessen, nicht würdig sind; und dann keine, deren die Auf- und Ausführenden nicht ganz mächtig, deren besten Erfolgs sie nicht ganz gewiß sind. In der Kirche muß niemals eine Musik erst versucht werden, um zu erfahren, welche Wirkung sie macht. Das ist höchst unkirchlich gehandelt.

Die Werke, in denen das nach meinem Dafürhalten zu einer Kirchenmusik- und Kirchengesangkunde Gehörige zerstreut liegt, sind:

1. Die Geschichtswerke von Forkel, Burney, Hawkins, Busby ꝛc.
2. Die ehemaligen Musikzeitschriften von Hiller, Marpurg, Cramer ꝛc., so wie die neuern Musik-Zeitungen.
3. Die Choralbücher, besonders die ältern von Kühnau, Hiller, Knecht ꝛc.
4. Die musikalischen Agenden von Naue, Kußwurm, Reuß ꝛc.
5. Die höchstverdienstlichen Schriften von Natorp, als: Ueber den Gesang in den Kirchen der Protestanten ꝛc.
6. Der Choralgesang zur Zeit der Reformation ꝛc. von Mortimer.
7. Die theoretischen Schriften von Kirnberger, Marpurg, Türk ꝛc.
8. Bekuhrs über die Kirchen-Melodien ꝛc. Halle 1796.
9. Schmieder's Hymnologie. Halle, bei Trampens Wittwe 1789.
10. Rambachs Anthologie christl. Gesänge, 4 Theile ꝛc. Derselbe über Luthers Verdienste um den Kirchengesang ꝛc.
11. Möller, kritische Beiträge für den Kirchengesang ꝛc.
12. Schubarts Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst.
13. Die kleinen Schriften von Klamer Wilh. Franz ꝛc.
14. Kocher, die Tonkunst in der Kirche.

Wundern muß man sich, wie die Schriften von Bekuhrs, Schmieder ꝛc. so gar wenig jetzt noch bekannt

sind und benutzt werden. Eben so muß man sich wundern, daß Forkel, der doch sonst sehr mühsam und gründlich auf Vollständigkeit in seiner **allgemeinen Literatur der Musik** hingearbeitet und viel minder wichtige Gegenstände bis auf den Grund erschöpft hat, im Betreff des Chorals keine besonderen Werke anzuführen, geschweige denn einen eignen Abschnitt aus demselben zu machen gewußt hat. Dies bestätigt also auch den gänzlichen Mangel an eignen Schriften, die aus dem dahin Gehörigen eine eigne Wissenschaft zusammengestellt hätten. Die **Eutonia** wird sich's zur Pflicht machen, auf Erlangung einer solchen Musikwissenschaft geflissentlich mit hinzuarbeiten; es wird eins ihrer Lieblingsthema's sein und bleiben. Und sie hofft, daß nach mehrjährigem Bemühen hierin, solche Uebelstände und Mißgriffe, wie die obigen, welche zu dieser ganzen Discussion Veranlassung gegeben, nicht mehr vorkommen werden, vorausgesetzt, daß die betreffenden Behörden und Anstalten in das, was die Zeit erfordert, vorurtheilsfrei und kräftig eingehen.

Es gilt also **vorzüglich einen bessern Kirchengesang herzustellen.** H.

V.

Der Gesang-Unterricht in Schulen.

Der Gesang ist eine Art Musik oder ein Theil der Kunst, welche man Musik nennt. Die Anlage zum Singen hat jeder Mensch in irgend einem Grade von Gott empfangen. Gott aber, der Allweise, giebt nichts ohne Zweck und Absicht. Der Zweck hinsichtlich der Anlage zum Singen kann kein anderer sein als der bei allen andern Anlagen, welche Gott den Menschen aus Güte und Liebe verliehen hat, nämlich daß sie ausgebildet, zu unserm Wohl und zu seiner Ehre gebraucht werden. Vernachlässigte Ausbildung, so wie un-

terlassener Gebrauch derselben, sind seiner gütigen Absicht schnurstracks entgegen. Es ist vielmehr unabweisbare Pflicht, jede uns von Gott verliehene Kraft und Anlage möglichst harmonisch und verhältnißmäßig, d. h. mit Berücksichtigung des künftig davon zu machenden Gebrauchs, geflissentlich auszubilden.

Der Gesang wird aber auch bei den öffentlichen Gottes-Verehrungen, als ein wesentliches Mittel zur Beförderung der gemeinsamen Andacht gebraucht. Wenn er nun diesem Zwecke gehörig entsprechen soll, so darf derselbe nicht dem Zufall überlassen werden, sondern es muß vielmehr eine planmäßige Erstrebung desselben Statt finden.

Das sind, abgesehen einstweilen von andern, z. B. daß er das Leben vorzüglich erheitern und verschönern kann, die dringendsten und bindendsten Gründe, warum der Unterricht im Gesang in den Schulen als ein allgemein, d. h. allen Kindern zu lehrender Gegenstand mit aufgenommen und betrieben werden muß. Darum ist er von den Behörden fast aller Länder geradezu anbefohlen worden und wird noch immer von einzelnen aufs Neue emp- und anbefohlen.

Was begründet die Anlage des Menschen zum Singen? Stimme und Gehör. Singen heißt überhaupt Töne mit der Stimme hervorbringen; man könnte noch hinzufügen, Töne von einer gewissen Höhe (Dauer und Stärke) und in einer bestimmten Reihenfolge. Das, womit man etwas hervorbringt, wird Werkzeug, Mittel rc. genannt. Das, womit die Töne hervorgebracht werden, sind die Sing-, Ton- oder Stimmwerkzeuge. Es sind fast dieselben, welche beim Sprechen gebraucht werden; nämlich die Lunge, die Luftröhre, der Kehlkopf mit den Stimmenhäutchen und der Stimmritze, das Mundgewölbe rc.; die Gegend des Kehlkopfes kann eigentlich als der Sitz der Stimme angesehen werden. Ein Haupterforderniß zum Singen ist der Athem. Eben durch den Zusammendruck desselben beim Herausströmen in der Nähe der Stimmritze entsteht der Ton.

Ein geringer Druck giebt einen schwachen oder leisen Ton, ein großer Druck einen starken. Die Ausdehnung der Röhre in die Länge giebt einen hohen, die Ausdehnung derselben mehr in die Breite einen tiefen. Eben darum ziehen Manche, wenn sie hohe Töne singen wollen oder sollen, das Kinn in die Höhe, und wenn sie tiefe Töne hervorbringen sollen, lassen sie dasselbe herunter. Es kann aber auch ohne dasselbe unvermerkt geschehen. Den ganzen Mechanismus kann man sich so ziemlich veranschaulichen an den Blasinstrumenten und an den Pfeifen der Orgeln; auch an den Luftröhren geschlachteter Thiere, z. B. der Gänse, Kälber, Schafe rc. Eine Stimme ist gut, wenn Jemand ohne große Mühe schöne, helle, reine Töne singt; sie ist schlecht, wenn er rauhe, kreischende, unreine, schwankende von sich giebt.

Eine andere Hauptsache beim Singen ist das Gehör. Es wird Niemanden einfallen, den Tauben singen lehren zu wollen. Ein möglichst gutes Gehör ist nicht nur für die Zuhörenden zur gehörigen Auffassung der Musik, sondern auch, und namentlich für den Singenden selber unumgänglich nöthig; denn er muß ja immer, indem er gerade singt, urtheilen, richten, ob sein Ton der rechte ist, ob er die gehörige Höhe hat, ob er mit den Tönen der Andern oder der Instrumente harmonirt. Ein gutes Gehör nennt man es, wenn Jemand die schwächsten Töne, die kleinsten Abweichungen von der harmonirenden Richtigkeit gleich wahrnimmt, und vorgesungene oder vorgespielte Töne richtig gleich nachsingt. Das Gehör ist schlecht, wenn Jemand das Genannte nicht merkt; wenn er einen auch noch so stark vorgesungenen, oder vorgespielten, oder vorgeblasenen Ton nicht im Stande ist, gehörig rein nachzusingen; wenn er die einzelnen Instrumente bei einer Orchester-Musik nicht unterscheidet.

In dieser Hinsicht finden überhaupt vier Fälle Statt. Nämlich, es sind entweder beide, Stimme u. Gehör, gut,

oder beide schlecht; im ersten Falle ist nichts zu wünschen, im zweiten steht es sehr schlimm. Aufgeben darf man ein Kind aber auch in diesem Falle nicht gleich, indem es ja ein periodischer Fehler sein oder sich überhaupt mit der Zeit beheben lassen kann. Was man bei solchen unglücklichen Kindern thun kann, ist, daß man sie bisweilen vornimmt oder sie wenigstens zuhören läßt. Denn bei Vielen kommt dieser Mangel an Gehör daher, daß es an Gelegenheit gefehlt hat, den Tonsinn zu wecken, anzuregen und zu bilden. In einem dritten Falle kann das Gehör gut, aber die Stimme schlecht, und in einem vierten die Stimme gut und das Gehör schlecht sein. In jedem Falle verlangt das Kind eine andere Behandlung; darum ist die Ermittelung desselben, so wie die Klassificirung der Kinder darnach von Seiten des Lehrers wichtig, ja höchst nothwendig.

Wie der Gesang-Unterricht sonst beschaffen war und jetzt in vielen Schulen noch ist, wird den meisten Lesern wohl bekannt sein. In vielen Schulen nämlich bestand oder besteht das Ganze noch darin, daß zu Anfang und auch wohl am Schlusse der Lehrstunden ein Vers oder einige Verse aus dem Gesangbuche nach einer Choralmelodie gesungen werden, versteht sich nach dem bloßen Gehör. Und so wurden denn mit knapper Noth ungefähr ein Dutzend Choralmelodieen nach und nach eingesungen. Was daraus endlich hervorgegangen ist, wissen wir leider Alle zur Genüge. Der Gesang in den Kirchen, statt ein Beförderungsmittel der Andacht zu sein, ist ein Mittel zur Störung und Vernichtung derselben geworden. Wenige Melodieen werden einigermaßen leidlich gesungen. Bei vielen Liedern singt Jeder seine eigne Melodie, oder er schweigt, was oft noch das Beste ist; bei andern wird furchtbar geschrieen, gekreischt, gequitscht und gequikt, so daß Leute, die einiges musikalische Gehör, einige Musikbildung haben, die Kirche lieber meiden als suchen. Es ist Manchen unmöglich, darin auszuhalten unter diesen Umständen. Das kann und darf aber nicht so bleiben.

Es muß hierin anders werden. Wenn man aber die Hände in den Schoos legt, d. h. nichts werklich dafür thut, die Sache nicht einmal anders angreift: so wird es nie anders, nie desser werden. Alsa Ihr Herren Schullehrer, hier ist Arbeit! Frisch daran! Ein ordentlicher, ein tüchtiger Unterricht im Gesange kann nur zum Bessern führen.

Wenn aber der Gesang-Unterricht diesem seinem Zwecke gehörig entsprechen soll, so darf er den Kindern nicht auf rohe, mechanische Art aufgedrungen, sondern er muß auf eine das Tonvermögen wahrhaft bildende Weise getrieben werden; die Gesangfertigkeit muß nach und nach entwickelt werden.

In den letzten 20 Jahren ist vieles für die Verbesserung des Gesang-Unterrichts geschehen, was dankbare Anerkennung verdient. Eine Hauptverbesserung desselben ist aus der Pestalozzischen Schule, durch Pfeifer und Nägeli, hervorgegangen. Diese Männer haben sich unsterbliche Verdienste um denselben erworben. Ihnen sind gefolgt oder aus ihrem Werke haben geschöpft: Zeller, Carl Schulz, Natarp, Stephani und Muck, Gläser, Hering, Heinroth, Kübler rc.

Ueber die Verbesserungen des Gesang-Unterrichts durch diese Männer, oder über die Verdienste eines Jeden um die Vervollkommnung dieses Unterrichts-Gegenstandes soll ein Mal ein eigner didactisch-geschichtlicher Aufsatz geliefert werden zur bessern Uebersicht des Ganzen und zur gehörigen Würdigung jedes Einzelnen in dieser Hinsicht.

Es fragt sich nun, wenn der Gesang-Unterricht bei und mit Kindern anfangen soll. Einige, wie z. B. Nägeli, haben gemeint, erst mit dem 9ten oder 10ten Jahre; Andere dagegen sagen, daß es gut wäre, wenn er eher, sobald die Kinder zur Schule kommen, mit betrieben würde. Ja, Männer, welche die Erziehung oder Bildung der Menschen mehr von der idealen Seite aufgefaßt haben, verlangen, daß derselbe noch eher anfangen solle. Nach ihnen soll man so früh als möglich die Kinder, z. B. an ein Instrument führen,

einzelne Töne auf demselben anschlagen, möglichst lange klingen und denselben aufmerksam nachlauschen lassen, so daß sich dadurch in ihnen bestimmte Ton-Anschauungen oder Tonwahrnehmungen begründen. Man soll sie anhalten, auf die Töne der Menschenstimmen, der Thiere, besonders der Vögel rc. zu achten; Alles zur Weckung und Anregung des Tonsinnes. Man soll ihnen später einzelne Töne aus der Mittelgegend vorsingen oder vorspielen, und sie von ihnen nachsingen lassen; man soll ihnen nachher kleine Sätze, ganze Liedchen vorsingen zu gleichem Behuf. Man soll sie bei kleinen, einfachen Musiken fleißig zuhören lassen. Man soll sie anhalten, Töne der Menschen, Thiere rc. zu unterscheiden. Das Alles, wann und wo sich Gelegenheit und Veranlassung dazu darbietet, um die Liebe, die Freude und Lust am Singen, an der Musik zu wecken, zu mehren. Kommt ein Kind so von seiner Mutter oder Wärterin, in müßigen Stunden oder Augenblicken vorgebildet oder nur angeregt, zur Schule, o dann ist schon viel gewonnen.

Es giebt nun freilich gegen ein solches frühes Anfangen zu singen mit kleinen Kindern Einwendungen, welche die Besorgniß äußern, daß es der Gesundheit schade. Das kann aber nur der Fall sein, wenn es unverständig angefangen und getrieben wird. Was kann aber in der Welt denn nicht Alles schaden? — Wenn diese kleinen Uebungen im Singen mit rechtem Verstand getrieben werden, so können sie der Gesundheit nur nützlich werden, dieselbe nur befördern und erhöhen. Man muß die Kinder beim Singen nur hübsch grade stehen, die Hände an den Seiten herunterhängen, die Brust mehr vorwärts strecken, den Hals besonders recht grade tragen lassen. Man muß ihnen vorzüglich beibringen, mit dem Athem gut umzugehen. Und notorisch schwächliche Kinder kann man ja bloß zuhören lassen, wie man denn überhaupt bei kleinen Kindern das Singen nie bis zur Anstrengung, nie ganze Stunden, sondern nur halbe, Viertel-Stunden lang treiben soll. Es muß mehr im Tone der Unterhal-

tung, der Ergötzung, der Belohnung, des Frohsinns, der anständigen Lust und Freude gehalten werden. Auf diese Weise betrieben, wird das Singen die Gesundheit der Kinder, besonders die Lungen, durch das geordnete Athemholen und mäßige Aushalten der Töne ganz gewiß außerordentlich stärken.

Nachdem hiermit die Bedenklichkeiten hinsichtlich des frühen Singens für die Gesundheit der Kinder im Allgemeinen behoben, so kann kein Zweifel mehr obwalten darüber, daß der Gesang-Unterricht mit denselben sogleich mit anfange, sobald sie zur Schule kommen. Denn es ist eine durch hundertfältige Erfahrungen bestätigte Thatsache, daß sich alle Organe des Menschen desto leichter und erfolgreicher bilden lassen, je früher nach Maaßgabe der Umstände damit angefangen wird. Thut man für die Erweckung, für die Entwickelung des Gehörs, des Tonsinnes, für die Bildung der Stimme bis zum 9ten, 10ten Jahre vorsätzlich und planmäßig gar nichts, überläßt man sie in dieser Hinsicht ganz dem Zufalle: so werden oder bleiben sie wie verwahrlost; der spätere Unterricht, sei er auch noch so gut, gedeihet dann nur um so schwerer und kümmerlicher. Also — wir fangen den Unterricht im Singen mit den kleinen Kindern an sobald sie anfangen die Schule zu besuchen. Allerdings wir betreiben ihn nicht als eine Haupt-, sondern als eine ausgemachte, gute und nützliche Nebensache, wenn wir auch nur eine oder zwei halbe Stunden wöchentlich darauf verwenden können. Eine Hauptsache dabei aber ist, daß man das Ziel und den Zweck dieses Unterrichts recht im Auge behält und alle einzelnen kleinen Uebungen recht zusammen hält, damit sich nach und nach ein kleines Ganze daraus gestalte.

Auf diese Weise aber wird der Gesang-Unterricht, wie von selbst, wenigstens in zwei Lehrkurse zerfallen und die Schulen werden Behufs desselben in zwei Klassen getheilt werden müssen. Der **Hauptzweck** des **ersten Cursus** ist, damit es noch einmal deutlich ausgesprochen werde, **Weckung des**

Kunsinnes, Bildung des Gehörs u. der Stimme, im Ganzen Vorbereitung auf den eigentlichen Gesang-Unterricht nach Noten. Der zweite Kursus enthält den eigentlichen Gesang-Unterricht nach Noten; er bezweckt die Ausbildung des Kunstvermögens unmittelbar, so wie gehörige Befähigung zur Theilnahme an der Auf- und Ausführung eigentlicher, wenn auch nur leichter und kleiner, Kunstwerke.

(Die Darstellung der einzelnen Hauptübungen des ersten oder vorbereitenden Cursus selber folgt im nächsten Hefte.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

A. Geschichte der Musik.

1. **Geschichte der Musik, für Freunde und Verehrer dieser Kunst.** Nach dem Französischen der Frau v. Bawr, frei bearbeitet von Aug. Lewald. Nürnberg, bei Heinr. Haubenstricker, 1826, Vorrede, Inhalt und Einleit. XVI S. und das Werk mit einem Namen-Register 192 S. Preis 1 Thlr. 3 ggr.

Das Studium der Geschichte der Musik ist für einen Jeden, der auf dem Gebiete derselben sich gehörig orientiren, mit einiger Sicherheit und Umsicht sich bewegen und mit Erfolg wirken will, unerläßlich. In Folge dieser Ueberzeugung ist gleich in diesem ersten Hefte der Anfang gemacht worden, einen kurzen Abriß des Wichtigsten daraus mitzutheilen. Die großen Werke von Forkel, Gerbert, Hawkins, Burney rc. sind für Viele zu groß und zu kostspielig, für Manche auch wegen der Sprache nicht zugänglich. Dazu kommt, daß das Forkelsche Werk noch immer nicht beendigt ist, obschon der 3te Band in vielen Meßkatalogen bereits angekündigt gewesen. Es war daher kein übler Gedanke, daß Thomas Busby, Doctor der Musik in England, ein Werk von mittler Größe herausgegeben und daß Christian Friedrich Michaelis unter folgendem Titel ins Deutsche übersetzt hat: Allgemeine Geschichte der Musik von

den frühesten bis auf die gegenwärtigen Zeiten; nebst Biographien der berühmtesten musikalischen Componisten und Schriftsteller rc. in 2 Bänden, 1ster Bd. Leipzig, 1821, in der Baumgärtnerschen Buchhandlung, Vorrede und Inhalt XVI und das Werk selbst mit Register 586 S. Preis 2 Rthlr. 12 ggr. und 2ter Band ebendaselbst 1822, 711 S. Pr. 3 Rthlr. 12 ggr. — An diesem Werke ist aber zweierlei besonders auszustellen, nämlich erstens ist es auch schon zu theuer, und zweitens hat der Verfasser sein England in gar zu großer Breite und unser liebes Deutschland in gar zu großer Kürze abgehandelt. Mithin fehlt es immer noch an einem Werke von ähnlichem Umfange für Deutsche. Wer Kenntnisse, Beruf, Zeit und Lust dazu hat, der merke sichs! Bis zur Erscheinung eines solchen werden kleinere Werke über die Geschichte der Musik, wie das hier anzuzeigende, immer eine dankenswerthe Gabe sein, wie dergleichen überhaupt, insofern sie auf das Studium größerer Werke vorbereiten, immer ihren gewissen Werth haben werden. Das Vorliegende ist zwar eine Uebersetzung aus dem Französischen (!) und noch dazu verfaßt von einer Dame (!); indeß der Uebersetzer scheint sein Möglichstes noch daran gethan zu haben, und so dürfte es einstweilen, bis wir bessere Werke von ähnlichem Umfange haben, schon zu empfehlen sein.

Das Ganze zerfällt nach einer nicht unzweckmäßigen Einleitung in 21 Abschnitte. Hinsichtlich des ersten. „Aegyptier und Hebräer“ sei nur beiläufig bemerkt, daß wir über die Musik der ersteren ein eignes Werk haben: Abhandlung über die Musik des alten Aegyptens von Villoteau (aus dem großen französischen Prachtwerke: Description de l'Egypte), bei Breitkopf und Härtel in Leipzig 1821, 190 S. Preis 16 gr. Der 2te Abschnitt „Griechen“ geht an, 3ter „Römer“, die Kürze desselben ist ganz äqual ihrer Armuth rücksichtlich der Musik. Die Abschnitte 4 „die ersten Christen“, 5 „Guido von Arezzo und Franco von Cöln“, 6 „Troubadours und Minnesänger“, 7 „Entwickelung des neuen Systems“ (es werden hier die Bestrebungen der Niederländer Joh. v. Muris, Joh. Tinctor, Franchino Gafforio, des Engländers Dunstable, Jacob Obrecht, Okenheim, Josquin, der Deutschen Isaak u. Senfel, des Schweizers Glorean rc. besonders gemeint), 8 „Palestrina“ sind ziemlich gut, und der 9te Abschn. „Kirchenmusik in Italien“ erwähnt nachmal den Styl a ca-

pella, dann Scarlotti, Leo, Marcello, Duronte, Pergolese u. Jomelli (letztere mit besondrer Liebe), die Entstehung und Ausbildung des Oratoriums ꝛc. Der 10te Abschnitt „Kirchenmusik in Deutschland“ fängt gleich mit Händel an; dann kommt noch etwas Weniges von Graun, Hasse, Haydn und Mozart. (Du armes Deutschland!) Der 11te Abschn. „Kirchenmusik in Frankreich“ ist keines Auszugs fähig, weil er selbst nur eine ganz dürre Skizze ist. Der 12te Abschn. „Kammermusik in Italien“; der 13te Abschn. „Kammermusik in Frankreich und Deutschland“ (von den Deutschen werden nur J. Abrah. Peter Schulz, Reichardt, Franz Benda, Zumsteeg u. C. Maria v. Weber kurz erwähnt); der 14te Abschn. „Instrumentalmusik in Italien“ (Corelli, Tartini, Boccherini ꝛc.); der 15te Abschn. „Instrumentalmusik in Deutschland“ (hier kommen vor die Bache, Stamitz, Franz Benda noch ein Mal, desgl. Haydn u. Mozart (ersterer mit besondrer Liebe), Abt Vogler, Beethoven ꝛc.); der 16te Abschn. „Instrumentalmusik in Frankreich“ (Cherubini, Onslow, Rode, Baillot, Viotti ꝛc.); der 17te Abschnitt „Dramatische Musik in Italien“; der 18te Abschn. „dergleichen in Deutland“ (Kaiser, Hasse, Gluck, Hiller, Dittersdorf, Mozart (letztrer ziemlich vollständig), Winter; der 19te Abschn. „dramatische Musik in Frankreich“ (Lully, Rameau, Piccini, Sacchini, Gluck, Salieri, Vogel, Gossec, Mehül, Lesueur, Catel, Gretry, Spontini); der 20ste Abschn. „von der komischen Oper“ (wo Gretry wieder und mit besondrer Liebe, dann Cherubini, Mehül, Boieldieu, Breton); endlich der 21ste Abschn. „von dem gegenwärtigen Zustand der Musik (wo Beethoven, Spontini, Rossini, C. M. v. Weber, Louis Spohr ꝛc. erwähnt werden) sind flüchtige Skizzen. Das Aeußere des Werkchens ist gut und anständig.

2. **Darstellungen aus der Geschichte der Musik nebst vorbereitenden Lehren aus der Theorie der Musik von Carl Christian Friedrich Krause.** Göttingen, in der Dieterich'schen Buchhandlung, 1827. Vorrede VIII, und das Werk selbst 224 S. Pr. 18 gr.

Nach der Vorrede sind es 8 Vorlesungen, welche der Verf. zu Göttingen im Winter 1825–26 vor einer hochachtbaren Gesellschaft von Kennern und Freunden der Musik gehalten hat. Dieselben waren bestimmt, gebildeten und unterrichteten Männern und Frauen zu einer würdigen Unterhaltung in einigen Abendstunden zu dienen, zugleich aber auch den jüngern Mitgliedern aus diesen Familien, welche den Verf. zu diesen Vorträgen veranlaßten, nicht ohne eine Belehrung zu sein, die das Gemüth und den Sinn für das Schöne und Erhabene in der Tonkunst wecken und beleben möchte. Nach diesem Zwecke bestimmte sich die Auswahl der Gegenstände, so wie Art und Ton der Darstellung. Von tieferer philosophischer Erkenntniß des Schönen und Erhabenen in der Kunst konnten nur einige Anklänge gegeben werden, aus dem geschichtlichen Stoffe aber durfte nur ausgewählt werden, was geeignet schien, Geist und Gemüth aller Zuhörer anzusprechen und zu unterhalten. Eben so durfte die Darstellung und Würdigung des Strebens der Tonkünstler und ihrer Werke nicht weiter ins Einzelne gehen, noch sich weiter vertiefen, als es der vorgeschriebene Zweck verstattete. Der philosophische Inhalt ist aus den besten Quellen geschöpft. Ueber das Streben und die Hauptwerke der Tonkünstler hat der Verf. mit Berücksichtigung der Urtheile anderer Tonkünstler auch seine eignen ausgesprochen. Er wünscht, daß Kenner die philosophische Andeutung der Wesenheit der Musik, die Uebersicht der gesammten Entwickelung derselben nach den drei Hauptperioden, sowie insbesondre die Würdigung der indischen, griechischen und mittelalterlichen Musik, ihrer Aufmerksamkeit und ihrer Prüfung nicht für unwerth achten mögen.

Auf Vollständigkeit und gleichmäßige Ausführlichkeit läßt sich bei der Beschränkung auf 8 Stunden oder Vorlesungen kein Anspruch machen. Deßhalb sind von den neuern Tonkünstlern nur Deutsche, und auch von diesen aus einer Reihe großer Meister nur Einige ausgewählt worden.

1) Vorbereitende Lehren aus der Theorie der Musik. Zuförderst wird da die Idee der Musik als der schönen Kunst, welche das Gemüthsleben schildert, entwickelt. (Thut das die lyrische Poesie nicht auch und noch bestimmter?) Tonkunst ist dem innern Leben des Menschen näher als Malerei; denn sie ist werdendes Leben (sie läßt ihre Produkte vor unsrer Anschauung entstehen). „Wohl mag die Musik in ihrer himmlisch-reinen Schönheit die Sprache reiner Geister, die Sprache der Engel genannt werden, oder auch die reine Sprache des Her-

gens, die zu uns mit innigen tiefsinnigen Worten des Himmels redet." Es werden hierauf die Eigenschaften und das Wesen des Tones, der Harmonie und Melodie, des Rhythmus nach des Verf. Weise besprochen.

2) **Uebersicht der Geschichte der Musik.** Der Verf. nimmt 3 Hauptperioden derselben an. „In dem kindlichen Alter der Menschheit, wo der Hauptsitz des Lebens Asien war, und erst dann auch Egypten und Europa um das Mittelmeer, in der ganzen alten vorchristlichen Zeit, — erscheint auch die **Musik** in ihrer Kindheit, in höchster Einfachheit, in ungetheilter Einheit mit Poesie und mit allen Theilen und Aeusserungen des Lebens; sie zeigt sich nur erst als Melodie mit überwiegendem Rhythmus, welche als eigentlicher Gesang an den Rhythmus der Sprache, und an die den Gesang begleitende Mimik u. Orchestik (Geberden- und Tanz-Kunst), wesentlich und durchgängig gebunden ist. Die Musik bildet sich und besteht in dieser ersten Periode nur erst als untergeordnete gebundene Kunst, ohne rein selbstständiges, freies Leben und Gestalten, dienend der Rede als Gesang, sowie dem Tanze, dem Drama und dem vielgötterischen Volksgottesdienste. In diesem Stande der Kindheit und Unfreiheit, in dieser Unterwerfung unter die Gesetze der lyrischen Poesie, der Tanzkunst und der religiösen Gebräuche, als bloße rhythmische einstimmige, unisone Melodie, ist die Musik bis heute bei allen denen Völkern geblieben, welches jenes erste kindliche Lebensalter der Menschheit in ihrem ganzen Leben, oder doch in einzelnen Theilen desselben, noch jetzt fortsetzen, und denen die höhere, allharmonische Entfaltung des Lebens noch fremd geblieben. Auf dieser Stufe erblicken wir die Musik bei den **Hindu**, den **Sinesen**, **Persern**, **Arabern**, ja sogar bei den **Neugriechen**."

Die 2te Hauptperiode der Musik beginnt mit der Stiftung und Verbreitung des Christenthums, dessen Hauptsitz **Europa** ward. Durch die christliche Religion schwang sich die Menschheit zu einer höhern Stufe des gesellschaftlichen Lebens. „Rittergeist, Herstellung der Frauen in ihre ursprüngliche Würde und Freiheit in der Familie und in der Gesellschaft erschlossen ein höheres und innigeres Gemüthsleben, erzeugten die diesem Zeitalter eigne romantische Poesie. Und so wie diese höhern Stimmen des Himmels eintraten in das Gemüthsleben der Völker, da wurde auch die Musik vielstimmig, die Herzen schlossen sich inniger und freudiger auf in der Harmonie und in der durch Harmonie vergeistigten, gehobenen und getragenen Melodie; es wurde die vielstim-

mige Melodie geboren, mit ihrer Modulation und dem tiefsinnig und zart verflochtenen Gliederbau ihrer Rhythmen. Dann bildeten sich harmonisch vielstimmige Instrumente, vornehmlich die Orgel, die vielsaitige Laute; die Bogeninstrumente aber sowie die blasenden mußten dieser höhern Vollendung folgen. Es erblühten die Musik der Kirche und die weltliche Musik, beide im gemeinsamen höhern Geiste des mittelalterlichen Lebens, beide lyrisch und dramatisch. Im Kirchengesange bildete sich überwiegend die Harmonie, die Melodie aber ihr dienend und untergeordnet, aus."

„Aber die höchste, bis jetzt erreichbare Vollendung wurde der Musik in dem **dritten** Bildungsalter der Menschheit zu Theil, dessen höheres harmonisches Leben von Europa ausgeht, und sich, höheren Gesetzen folgend, über die ganze Erde symmetrisch und rhythmisch verbreitet. Das **Eigenthümliche dieser eigentlich modernen Zeit ist reinere, feinere, allharmonische Entfaltung des Christenthums, der Wissenschaft, der Kunst und des geselligen Lebens**, die ganze Menschheit der ganzen Erde in Geist und Gemüth umfassend, bei erhöhten Mitteln schnellerer, kunstreicherer Darstellung, Mittheilung und Verbreitung alles Wahren, Guten und Schönen. Erst in diesem Zeitalter der keimenden Harmonie des ganzen Lebens der Menschheit wurde es möglich, daß auch die Musik sich rein und frei, als selbstständige Kunst allseitig entfaltete, und daß sie sich dann nach und nach mit Poesie und mit allen einzelnen schönen Künsten, mit dem Leben der Religion, der Liebe und der rein menschlichen Geselligkeit in freiem, allseitigem, harmonischen Vereine, innig verband. Erst in dieser Periode erschienen auch Melodie, Harmonie u. Rhythmik in innigem gleichförmigen Vereine, in selbstständiger und in gleichgewichtiger Vollendung, sich einander bedingend, erhebend, vergeistigend; nun erst tritt die Vokalmusik und von der andern Seite die Instrumentalmusik in ganzer Selbstständigkeit hervor, wodurch sie erst zu rechte innigerer, gleichförmiger Durchdringung und Vereinbildung fähig werden." Gesang und Spiel entfalteten sich auf das Schönste zur höchsten Virtuosität in der Kirche und noch mehr außer derselben.

„In dieser selbstständigen, freien innern Vollendung nur bietet erst die Musik sich allen schönen Künsten zu freiem, allharmonischen Wechselvereine dar, um das Leben gleichförmig zu verklären, zu bekräftigen, zu verschönen in allen seinen Kreisen und Gebilden. Alle reine und vereinte Kunstgattungen der Musik

erscheinen nun in höherer Ausbildung vom Kindesliede u. Volksliede, wo die Melodie vorwaltet, vom vielstimmigen Choral- u. Volksgesange, worin die Harmonie stufenweis überwiegend wird, und von der Tanz- und Kriegsmusik, worin der Rhythmus überwiegt, bis zum Oratorium, zum Singspiel und zur Oper, welche alle Theile, alle Trefflichkeiten der Tonkunst in gleichförmiger Vollendung enthalten, und zugleich alle untergeordneten Kunstgattungen in sich aufnehmen und darstellen. In nie beendeter, immer reicherer und tieferer Ausbildung wird sich fortan die Musik zu immer vollendeterer poetischer Darstellung des Gemüthslebens des Menschen, der Völker und der Menschheit erheben, und im schönen Bunde mit der Religion, Poesie u. allen schönen Künsten des Lebens der Menschheit trösten, erfreuen, erheben u. verschönen."

Dieser letzte Abschnitt ist dem Verf. offenbar besser gelungen, als der vorerwähnte, darum wird dessen zum Theil wörtliche Mittheilung hier um so mehr an ihrem Orte seyn, als einige andre Recensenten die Tendenz und das Gute dieses Buches über seinen schwächern Theilen fast ganz verkannt haben.

Hierauf folgt eine geschichtliche Schilderung der Musik der Inder und der Ägyptier. Ueber die Musik der Inder giebt es bekanntlich eine eigne Schrift von (dem Engländer) W. Jones, welche J. F. Hz. v. Dalberg aus dem Englischen übersetzt und mit Anmerkungen und Zusätzen herausgegeben hat, Frankfurt 1802, mit 30 Kupfern.

Mit besondrer Liebe scheint der Abschnitt von der Musik der Griechen geschrieben zu seyn und verdient darum mit besondrer Aufmerksamkeit gelesen zu werden. Eben so der über die Musik des Mittelalters und fast noch mehr. „Die musikalische Wissenschaft und Kunst entfaltete sich im Mittelalter in 3 Epochen. Die erste nimmt mit dem christlichen Leben selbst ihren Ursprung und reicht bis ans Ende des 6ten Jahrhunderts. In dieser Epoche blieb die Musik einstimmiger, unisoner Gesang, der aber befreit war von den Fesseln der Poesie und sich zu dem sogenannten Ambrosianischen Kirchengesange ausbildete. Erst im Jahr 260 wurde der Gesang in die orientalische Kirche aufgenommen. Bischof Nepos setzte Melodieen zu den Psalmen. In dieser ganzen ersten Epoche waltete das Streben vor, die christliche Musik möglichst verschieden zu halten von der heidnischen."

„Die zweite Epoche, welche vom Anfange des 7ten Jahrh. bis ins 13te reicht, schuf den sogenannten Gregorianischen Kir-

chengesang, begann den mehrstimmigen Gesang und erhob sich von da zu der Erkenntniß der Gesetze der Harmonie und zu den Anfängen der contrapunktischen Musik. Der Unterschied zwischen der christlichen und heidnischen Musik verschwand immer mehr. Das Weitere ist wie oben im Aufsatz II. schon erzählt worden

Die dritte Epoche vom Anfange des 13ten Jahrh. bis gegen Ende des 15ten brachte die contrapunktische Musik zu höherer Vollendung, und bildete sich zur taktgemessenen, gesangreichen Musik, zur eigentlichen Mensural- u. Figuralmusik aus. Melodie und Harmonie blieben noch in ihrer Kindheit; im allem aber glückliche Anfänge.

Die 3te Hauptabtheilung des Werkes enthält Schilderungen aus dem Leben u. Wirken berühmter Tonkünstler der neueren Zeit Palestrina u. Alessandro Scarlatti werden als grose Meister, die Stifter der beiden größten u. vollendetsten Musikschulen Italiens genannt u. zum Studium empfohlen. In der ersten Epoche der 3ten Hauptperiode der Musik, bis zu Palestrina's Zeit, waren Niederländer u. Deutsche die Lehrer Italiens; sie stifteten in Rom u. Neapel die ersten Kunstschulen des Gesanges Die Flammänder besonders bildeten seit dem 13ten Jahrh. eine Kunstschule, welche bis in die Hälfte des 16ten Jahrh. bestand u. von der die meisten Musikschulen Europa's ausgingen. Zwei Hauptmeister dieser Schule Tinctor und Willaert wurden, der erste nach Neapel und der andere nach Venedig, berufen, um dort Schulen zu gründen. Dann werden Orlando di Lasso und Cyprian Rore geschildert. Die Schilderungen des „Palestrina u. des Alessandro Scarlatti" verdienen besonders nachgelesen zu werden.

Hierauf werden die deutschen Meister Händel, Johann Sebastian Bach und Hasse, jeder in seiner eigentlichen Gröse, mit sichtbarem Patriotismus brav geschildert. Den Beschluß machen die Schilderungen „Glucks, Mozarts u, Beethovens.

Aus dieser Angabe des Inhalts dieses Werkes wird man zur Genüge ersehen haben, daß es allerdings Herzens-Ergießungen eines die Kunst Liebenden und auch, besonders die Geschichte, Studirenden sind, die sich aber gar wohl empfehlen lassen, besonders solchen, die gebildete Dilettanten werden wollen, um sie in die Geschichten der Musik einzuführen u. auf tieferes oder eigentliches Studium vorzubereiten, In dieser Hinsicht bleibt es

eine recht dankenswerthe Schrift und sie hat, wie ihr Genre, einen eigenthümlichen Werth. Auch bekundet ihr Verf. darin Beruf zu Mehrerm und Höherm.

Das Aeußerliche der Schrift ist bürgerlich anständig.

B. Musikalische Wörterbücher.

1. **Kleines Taschenwörterbuch der Musik.** Enthaltend (:) alle in der Musik vorkommenden italienischen Wörter, nebst andern gebräuchlichen Kunstausdrücken, wie auch Beschreibung der vorzüglichsten musikalischen Instrumente, besonders der Orgel. Für Elementar-Musiklehrer und Schüler; für Dilettanten, Cantoren, Organisten und Seminaristen. Von J. A. Schrader. Helmstädt, Verlag der C. G. Fleckeisenschen Buchhandlung. 1827. Seit. VI und 186 nebst 15 Seiten Notenspiele, in gr. 12. Pr. ¾ Thlr.

2. **Musikalisches Lexikon oder Erklärung und Verdeutschung aller in der Musik vorkommenden Ausdrücke, Benennungen u. Fremdwörter, mit Bezeichnung der Aussprache, in alphabetischer Ordnung.** Ein unentbehrliches Hand- und Hülfsbuch für Musiklehrer, Organisten, Cantoren, so wie für angehende Musiker und überhaupt alle Freunde der Musik, welche sich über die Ausdrücke in der Musik zu belehren, das Nöthigste von den Tonwerkzeugen zu wissen und das Wichtigste von den vorzüglichsten Tonsetzern und Tonkünstlern alter u. neuer Zeit zu erfahren wünschen. Verfaßt von Joh. Ernst Häuser. Erstes Bändchen. Meißen bei Friedr. Wilhelm Goedsche. 1828. S. VIII und 146. Preis 15 gr.

Zwei Bücher gleicher Tendenz fast mit einem Male!

Der Verf. von Nro. 1. hatte sich vorgesetzt, ein Buch dieser Art zu liefern, das zwischen Kochs großem musikal. Lexikon u. dem kleinen musikal. Wörterbuch 2te Aufl. Ulm 1823, die Mitte halte. Nachdem derselbe in der Vorrede über den Plan des Werks kurz Auskunft gegeben, so werden noch einige Werke von Fr. Schneider, Albrechtsberger, Marpurg, A. F. Müller ꝛc. genannt, welche derselbe außer den im Buche selbst genannten benutzt hat. Das Werk selbst ist wohl mehr ein zeitgemäßer Auszug aus dem kleinen Koch oder eine zeitgemäße kürzere Bearbeitung desselben u. im Ganzen nach seiner Bestimmung zu loben. Zum Beleg dieses schlage man nur nach die Artikel Ballade, Clarinett, Clavicylinder, Hierochord (vom Gesanglehrer Dr. Schmidt in Greifswalde vor einigen Jahren erfunden), Metrometer, Pianoforte ꝛc. Außer den obengenannten hat der Verf. Gottfried Webers Theorie besonders fleißig noch benutzt. Sonst Alles soweit kurz u. bestimmt.

Der Verf. von Nro. 2. erachtete, laut der Vorrede, zur Erreichung seines vorgesteckten Zieles für nöthig, 1) von allen in der Musik gebräuchlichen Kunstausdrücken u. Fremdwörtern in nicht weitläufiger Form eine möglichst umfassende u. richtige, oft, wo es die Umstände erheischten, durch Beispiele erläuterte Bedeutung (Erklärung) zu geben, u. derselben auch die schwierigere Aussprache beizusetzen, 2) die Namen aller, auch der veralteten Tonstücke, u. dabei deren Charakter, Bewegung, Rhythmus und, zum Theil, wie u. wozu sie gesetzt sind, anzuführen; 3) die bei den Tonstücken vorkommenden verschiedenen Zeichen u. Abbreviaturen umschreibend u. erläuternd anzugeben; 4) ebenso die Beschaffenheit der Singestimmen; 5) die Tonwerkzeuge, jedoch mit Ausnahme der minder wichtigen, durch die Veraltung ins Vergessen gekommenen oder gar nicht allgemein bekannt gewordenen, beschreibend aufzuführen, u. hiebei ein vorzügliches Augenmerk auf die Orgel zu richten; 7) die berühmten Tonsetzer älterer u. neuerer Zeit zu benennen, das Merkwürdigste derselben zu erzählen u. ihre Leistungen auf dem Felde der Musik anzuzeigen. Die hiebei benutzten Werke sind im Laufe des Werks angegeben.

Es haben den Verf. folgende Umstände zur Herausgabe des Buchs bewogen: 1) „daß den Musiklehrern nicht immer Zeit genug ist, die Bedeutung der in den Tonstücken vorkommenden Kunstausdrücke u. Fremdwörter in Clavier- u. Generalbaßschulen oder in andern weitläuftigen Werken über Theorie der Musik aufzusuchen; 2) daß sich Musikfreunde und Anfänger der Tonkunst

bis jetzt vergeblich nach dem Besitze eines Buches sehnten, das in möglichster, doch dabei faßlicher Kürze alles dasjenige enthält, was das ganze Wesen der Musik zur Selbstbelehrung vorführt; 3) daß die über die Theorie der Musik vorhandenen Werke vorerwähnter Gegenstände nur immer zerstreut u. zum Theil liefern, u. somit viele Werke erforderlich sind, um das ganze Gebäude der Musik mit seinen einzelnen Theilen u. Abstufungen genauer umfassend kennen zu lernen; 4) daß den ältern musikalischen Lexicis alles dasjenige mangelt, was nach ihrem Erscheinen die neuen Tonsetzer u. Theoretiker berichtigt u. was vorzugsweise die neueste Zeit mit unermüdlicher Schöpferkraft im Gebiete der Theorie der Tonsetzkunst producirt hat."

Die Herren Leser können nun schon selbst einiger Maßen urtheilen, inwiefern dieses musikalische Lexikon zeitgemäß und die Kenntniß der benannten Gegenstände zu fördern geeignet ist. Das Häusersche Lexikon wird 3 bis 4 Mal fast stärker werden als das von Schade; natürlich daß es auch im Inhalt vollständiger sein kann u. muß. Außerdem unterscheidet sich dieses Lexikon von dem vorhergenannten, durch die biographischen Notizen über die berühmteren Theoretiker, Componisten rc. Aber eben in dieser Hinsicht hätte der geehrte Herr Verfasser, ohne große Vertheuerung des Werkes, leicht etwas mehr thun können. Dasselbe ist doch laut des Titels zunächst und vorzüglich für solche bestimmt, die in der Musik an Kirchen und Schulen arbeiten und zwar für Deutsche. In Folge dessen konnten die fremden, besonders die Operncomponisten entweder ganz übergangen, oder es mußte etwas mehr über sie gesagt werden, als Ort und Zeit ihrer Geburt; es hätten sollen die Männer namhaft gemacht werden, denen sie vorzüglich ihre musikalische Bildung verdanken und dann ganz besonders ihre besten Werke, so bei Boieldieu, Cherubini, Catel, Cimarosa, Cramer, Danzi, Dussek, Field, Gretry, Jomelli, Kreuzer, Krommer, Lesueur, Martin, Mehul rc. Ganz besonders aber hätte der Verf. die Deutschen ungleich vollständiger geben sollen. Denn erstlich fehlen Andre, der Orgelvirtuose Barthel, A. W. Bach, Beethoven, Bergt, Berner, Blüher, Breidenstein, Clasing, Caldara, Dotzauer, Dries, Döring, Eybler, Fischer, Förster in Wien; Fröhlich, Frech, Gaßmann, Hering, Heinroth, Häser, Fuchs, Kittel, der frühere Klein und Bernhard Klein zu Berlin; Koch, Kocher, Kübler, die beiden Krebse,

zu Altenburg; Laur, Methfessel, Mortimer, die Müller ꝛc. gänzlich; dann sind manche offenbar zu kurz abgefertigt als Albrechtsberger, die Bache, Burney, Dittersdorf, die Eberweine, Feska, Forkel, Graun, Gläser, Gluck, Händel, Häßler, Hasse, Hiller, Himmel, Kirnberger, Knecht, Kunzen, Marpurg, Meyerbeer ꝛc. Es hätten ihre Hauptcompositionen, die jetzt noch brauchbar sind, oder ihre theoret. Werke, sowie überhaupt die Quellen genauer sollen angeführt werden, wo noch mehrere Belehrung über sie zu erhalten ist, also besonders die Biographie von Dittersdorf, Hiller, oder wenigstens die zu Erfurt bei Müller herausgekommenen, sowie die Artikel Logier u. Mozart. Dadurch befördert man wahres u. tüchtiges Musik-Studium. Die jungen Leute sehen u. hören, wie viele tüchtige Männer es in der Kunst gegeben hat; sie bekommen Respekt vor der Kunst und ihren Heroen oder Anbauern, und bewahren sich vor der leider nur zu gewöhnlichen Ueberschätzung ihrer etwaigen Leistungen. Sollte dieses Werk, wie wir hoffen und wünschen, eine 2te Auflage erleben, so rathen wir dem Verf. entweder etwas Tüchtiges u. möglichst Vollständiges hierin zu leisten suchen oder diese Parthie ganz wegzulassen. Denn es schadet nichts so sehr als das Halbe oder was noch weniger ist. Ebenso sind auch einige andre Artikel gar zu dürftig abgehandelt, als Conservatorium, wo deren zu Prag, Wien, Warschau, in Haag ꝛc. leicht hätte Erwähnung geschehen können, Generalbaß, Harmonielehre, wo die vorzüglichsten Werke hätten kurz angeführt werden sollen, Invention soviel als Nachahmung bei Seb. Bach und Andern. Hin u. wieder sind auch offenbare Unrichtigkeiten, als Simon Mayr war meines Wissens nie in Venedig, sondern ist in Bergamo angestellt; Forkel hat nicht 4 Bände Geschichte der Musik herausgegeben ꝛc. Die Druckfehler, wie S. 7 accordanto ꝛc. wird der Verf. bei einer genauern Durchsicht wohl selber finden.

Im Allgemeinen kann man sagen, daß dergleichen Bücher auch ihr Gutes haben u. wirken und daher gewisser Maßen Bedürfniß sind. Sie bereiten vor auf das Studium der größern Werke. Der angehende Musikbeflissene würde von der Masse des Gegebenen gleichsam erdrückt werden, wenn er sich gleich an die letztern machte. In Folge ihrer alphabetischen Einrichtung kann man gleich finden, was man sucht. Der 2te Theil wird noch erwartet u. zu seiner Zeit ebenfalls angezeigt werden. Das Aeussere ist für seine Bestimmung gut.

C. Theorie der Musik, insbesondre Harmonielehre und Contrapunkt.

Ehe in diesem Abschnitte ein neueres Werk angezeigt und beurtheilt wird, dürfte es gut, ja nöthig sein, zuvor einige wenn auch nur kurze geschichtliche Notizen über die Leistungen in dieser Branche im vorigen Jahrhunderte zu geben, nachzuweisen, wie die neuern aus jenen allmählig hervorgegangen sind.

Es war Joh. David Heinchen, churfächsischer Kapellmeister, welcher 1711 seine Generalbaßlehre u. 1728 die zweite außerordentlich vermehrte Auflage derselben herausgab, ein Buch, aus welchem der alte würdige Schicht zu seiner Zeit sogar noch versicherte neben denen von Mattheson u. einigen andern seine ersten bessern Kenntnisse dieses Gegenstandes geschöpft zu haben. Im Contrapunkt war besonders für das südliche Deutschland der 1725 Lateinisch herausgegebene Gradus ad Parnassum von Kaiser Karls des 6ten Kapellmeister Fux das Hauptlehrbuch, welches von Mitzler ins Deutsche übersetzt u. 1742 in Leipzig herausgegeben wurde. Im südlichen Deutschland, besonders in den Klöstern brauchte man auch noch die Bücher von Murschhauser, Meinrad, Spieß, Riepel und andern. Der letztre war ein ziemlich getreuer Nachahmer des alten Fux.

Aus der von Joh. Sebastian Bach praktisch neu geschaffnen Schule ging zunächst der von seinem Sohne Phil. Em. Bach 1762 herausgegebene Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, welcher nämlich nur seinem 2ten Theile nach hieher gehört, hervor. Fast zu gleicher Zeit aber gar noch eher trat Fr. Wilh. Marpurg mit seinem Handbuch bei dem Generalbaß u. der Composition rc. hervor, in welchem man die Fortschritte, welche diese Kunstwissenschaft in erster Hälfte des 18ten Jahrh. in Deutschland gemacht, mit denen in Frankreich u. Italien durch Rameau, d'Alambert, Euler, Tartini rc. gewonnen, gar wohl verarbeitet findet. Ueberhaupt war Marpurg zu seiner Zeit der erste und größte Musik-Literator u. ist als solcher noch lange nicht genug gewürdigt, wie denn auch seine vielen Schriften mit großem Unrecht von der Jetztwelt nicht genug mehr beachtet werden. In Allem, was er geschrieben hat, herrscht Ordnung u. Licht; ja er hat die erstere u. das letztere zuerst mit in die Behandlung der Musik-Gegenstände gebracht. Seine Ab-

handlung von der Fuge (1753) bleibt nächst dem Gradus ad Parnassum von Fux ein Hauptwerk über diesen Gegenstand, ob er schon eigentlich vor lauter Gelehrsamkeit den rechten Anfang ihm zu geben vergessen hatte. Nun es ist ihm wie später dem Kirnberger gegangen. Marpurg hat das Seine nachgeholt im 2ten Theile seines Handbuchs (1755) und im Anhange zu demselben 1760. Nach Marpurg kam (1774) Kirnberger mit seinem überaus ausführlichen und gelehrten Werke: Die Kunst des reinen Satzes in der Musik in 2 Theilen, von denen der 2te 3 Abtheilungen hat u. 1779 erst vollständig erschienen war. Das Ganze sollte eigentlich eine vollständige Darstellung der Joh. Sebastian Bachschen Schule sein. Nach Beendigung desselben, 1782 gab er heraus: Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Composition, als Vorbereitung zur Fugenkenntniß ꝛc., worin er eben zu fühlen scheint, den rechten Anfang zum Fugenbau ebenfalls übergangen zu haben u. sich bei seinen Schülern zu rechtfertigen sucht. Gleichwohl ist und bleibt es ein Hauptwerk, aus dem viele Nachfolgende geschöpft haben, was auch um so nöthiger war, als es eigentlich ein Magazin von tiefgelehrten Abhandlungen über Gegenstände der Composition ist u. das Unterrichtliche, die Methode beim Unterricht wenig berücksichtigte.

Die, welche zunächst aus ihm mitgeschöpft haben, sind: Heinrich Christoph Koch (Versuch einer Anleitung zur Composition. Erster Theil, Rudolstadt 1782, zweiter Theil, Leipzig bei Böhme, 1787.); Joh. Joseph Klein, Advokat u. Organist zu Eisenberg (Versuch eines Lehrbuchs der praktischen Musik in systematischer Ordnung. Gera, 1783.), und sein Schüler Johann Gottfr. Vierling zu Schmalkalden (Allgemeinfaßlicher Unterricht im Generalbasse ꝛc. Erste Abtheil, Leipz. bei Enoch Richter, 1805, zweite Abtheil. Leipzig bei Gleditsch, 1807.). In diesen Werken, besonders in dem letzten, ist das zeitgemäße Fortschreiten im Unterrichtlichen oder Methodischen des Gegenstandes gar nicht zu verkennen u. es können diese Bücher noch heute zu Tage manchem angehenden Musikbeflissenen großen Nutzen gewähren.

Mittler Weile hatte auch der alte gute ehrenwerthe Fux einen neuen ziemlich braven Bearbeiter gefunden in dem trefflichen Albrechtsberger (in dessen Anweisung zur Composition, Leipz. bei Breitkopf u. Härtel, 1790.), so wie der

lehrte sie wieder gefunden hat in Förster (Anleitung zum Generalbaß), Ign. Ritter v. Seyfried (durch die neue Herausgabe sämmtlicher Schriften Albrechtsbergers, 3 Theile, Wien bei Strauß, 1826) u. in Preindl (Wiener Tonschule. 2 Theile, Wien bei Haslinger. 1827.).

Neben diesen ausgezeichneten Männern einer frühern Zeit darf aber nicht vergessen werden der höchst geniale Abt Vogler, der fast ganz seinen eigenthümlichen Weg ging u. die ganze Kunstwissenschaft oder vielmehr die Theorie wenn nicht beinahe umgestürzt, so doch völlig reformirt hätte. Seine hieher gehörenden Werke sind: Tonwissenschaft u. Tonsetzkunst. Manheim, 1776. Churpfälzische (oder Manheimer) Tonschule. Manheim, 1778. Handbuch zur Harmonielehre u. für den Generalbaß, nach den Grundsätzen der Manheimer Tonschule, zum Behuf der öffentlichen Vorlesungen auf der Universität zu Prag. Ebendas. 1802; in Commission bei Karl Barth ꝛc. In Abt Voglers Schriften liegt vieles Gute, welches zum Theil erst Gemeingut der Deutschen noch werden soll. Es kommt freilich mit daher, daß er in einem etwas eignen Deutsch geschrieben hat u. darum nicht Jederman gleich verständlich ist. Er will studirt sein. Sein System findet sich gemeinfaßlicher bearbeitet in den Schriften von Knecht, vorzüglich in dem Elementarwerke der Harmonie ꝛc. Erste Abtheil. zu Augsburg 1792, die zweite zu Stuttgardt 1793 ꝛc., die neue Auflage aber zu München bei Falter, 1814. Wenigstens war Abt Vogler nach seiner eignen Aeußerung mit diesem Werke sehr zufrieden u. wünschte sich mehrmals Knechts Darstellungsgabe.

Auch gebührt nach folgenden zwei Männern u. ihren Schriften eine dankbare Erwähnung. Nämlich der Musikdirektor Dr. u. Professor Daniel Gottlob Türk hat 1800 bei Hemmerde u. Schwetschke herausgegeben: Anweisung zum Generalbaßspielen, welche außer den Nachdrücken 3 bis 4 Auflagen erlebt u. mit seinen „Pflichten eines Organisten ꝛc.“ zu seiner Zeit außerordentlich Vielen, besonders den zu Halle Studirenden, höchst nützlich u. lehrreich gewesen u. des Guten für die Musik ungemein viel gestiftet hat.

Der zweite dieser Männer ist der als Musikdirektor und Cantor der Thomasschule zu Leipzig verstorbene J. G. Schicht, ein Mann, der zwar nicht viel Wesen gemacht hat u. darum Vielen unbekannt geblieben ist, der aber tief eingeweihet war in die Geheimnisse der Tonkunst. Das bezeugen nicht nur seine

Compositionen, vorzüglich das ganz vortreffliche Oratorium: das Ende des Gerechten (welches man eilen sollte überall, wo möglich, in der Charwoche zur Aufführung zu bringen), sondern auch noch besonders seine: „Grundregeln der Harmonie rc.“ Lpz. b. Breitkopf u. Härtel, um 1812. Pr. 2 Thl. Diese Harmonielehre hat einige Aehnlichkeit mit der obenangezeigten von Vierling. Bei genauerer Vergleichung aber wird man finden, daß Schicht wohl verstanden hat, auf dem angebahnten Wege zeitgemäß fortzuschreiten. Man sehe oder zähle nur die behandelten Dreiklänge nach. Vierling hat deren vier, den harten, den weichen, den verminderten u. den übermäßigen; Schicht dagegen acht, nämlich auch die 4 genannten u. dann noch den doppelt verminderten, den mit der großen Terz u. falschen (verminderten) Quinte, den mit der übermäßigen Terz u. reinen Quinte, endlich den mit der übermäßigen Terz u. übermäßigen Quinte. Und so findet man in Schichts Harmonielehre auch bei den Septimen-, Nonen- u. andere Accorden die Fortschritte der Tonwissenschaft sorgfältig benutzt. Dazu kommt, daß er den Gebrauch der Accorde nicht bloß in choralmäßigen Accorden, sondern auch in Stücken mit mehr rhythmischem Leben musterhaft gelehrt u. nachgewiesen. Man kann von seinen Arbeiten zu den Schülern mit voller Zuversicht sagen: Hier nehmt Euch ein Beispiel! hier könnt Ihr sehen, wie man diesen (oder jenen) Accord gebraucht, wohl anbringt. Schade, daß Schicht mit dem Anfange der Nonen-Accorde abgesprungen ist von dem Systeme u. dann nur noch so einzelne Accorde herausnimmt u. behandelt, wie denn überhaupt sein Buch nichts weiter ist als eine Accordenlehre, aber, was die Dreiklänge u. die Septimenaccorde anbelangt, eine sehr gute, vielleicht die beste, welche wir bis jetzt haben.

So standen die Sachen, als im Jahr 1817 Gottfr. Weber hervortrat mit seiner „geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht rc“ Mainz bei Schotts Söhnen, welcher er wohl ganz überflüssiger Weise vorsetzte — „Versuch.“ Gottfr. Weber ist unter den Schriftstellern über Musik für jetzt ungefähr das, was Marpurg für seine Zeit war. Er ist ein Heros, der seine kritische Fackel gewaltig schwingt. Ueberall, wohin er mit seiner Feder kommt, mag es auch noch so dunkel, verworren u. starr gewesen sein, entsteht Licht, Ordnung und reges Leben. Man sieht fast auf allen Seiten seines Werkes den denkenden u. for-

schenden Mann. Alle die Materien, welche sonst oder bei Andern die Generalbaß- oder die Harmonielehre ꝛc. ausmachten, sind hier einzeln aufs neue untersucht u. geprüft. Der Abraum oder die Schlacken sind weggeworfen; was sich im Feuer der genauen Prüfung bewährt hat, ist geblieben; und Neues, woran sonst Niemand im Entferntesten dachte, ist reichlich hinzugetreten. So finden sich eine große Anzahl neuer Gegenstände in den Bereich dieser Wissenschaft gezogen, welche man in vielen andern Werken der Art völlig vergeblich sucht, z. B. über Ton in physikalischer Hinsicht, Rhythmus, Grundharmonieen ꝛc. Eine eigentliche Beurtheilung darüber käme eben so spät, als eine Anzeige, da es in den Händen der meisten Musik Treibenden bereits ist. Das Werk besteht in seiner neuen Auflage von 1824 aus 4 Theilen und kostet 14 Gulden 24 Kreuzer. So viel sei nur noch gesagt, daß diese 4 Bände bloß die **Accordenlehre** und was dazu gehört, enthalten. Vom **Contrapunkt** ist darin nicht die Rede. Es wäre sehr zu wünschen, daß Gottfried Weber sich auch an diesen machte! Im Ganzen scheint Abt Voglers früheres Leben und Wirken in der Musik zu Manheim nicht ohne Einfluß geblieben zu sein auf diesen unsern Weber, wenn gleich nicht bekannt ist, in welcher Art u. Weise, u. in welchem Grade es mag Statt gefunden haben.

Von Gottfr. Weber hat man auch noch ein kleines Werkchen, gleichsam einen Auszug aus dem größern, unter dem Titel: **Allgemeine Musiklehre**, Darmstadt bei Leske 1822, das, wenn es noch einige Materien mehr, z. B. sämmtliche Accorde, mit enthielte, sehr füglich als Lehrbuch für die Schüler u. Zöglinge in Seminarien, Gymnasien ꝛc. gebraucht werden könnte. — So hätten wir uns denn durch diese gedrängte Uebersicht einen Weg gebahnt u. ständen an der Pforte, um die **allerneuestrn Werke** über Harmonielehre u. Contrapunkt, übre Theorie anzeigen u. beurtheilen zu können.

Das erste, welches nach dem obigen Plane zu diesem Behufe vorlag, war „**Theoretisch-praktisches Lehrsystem des Pianofortespieles** ꝛc. von **Karl Gottfr. Wehner**, 2 Theile, Leipzig bei Mittler, 1826." Indeß gerade, als sich der Schreiber dieses dem Geschäft unterziehen wollte, empfing er von dem Verf. einen Brief, in dem folgende auf dieses Werk Bezug habende Stelle sich vorfindet: „Die Eutonie will nach dem Probebogen meinem Systeme die Ehre der Beurtheilung erzeigen. Dürfte ich aber dagegen die Bitte wagen, dies so lange aufzusparen, bis mein System in unterrichtlicher

Form, das binnen Kurzem erfolgen wird, erschienen ist, so würden Sie mich dadurch recht sehr verbindlich machen. Denn seit jener Zeit hat sich bei mir so Manches in der Ansicht geändert, daß ich froh bin, wenn ꝛc. — "

Diesen Wunsch berücksichtigend, kann um so eher übergegangen werden zur Anzeige folgender 2 Schriften:

1. **Ueber die Musik, deren Theorie und den Musikunterricht von Urban.** Zur Begründung einer Normal-Musikschule herausgegeben. Elbing, 1823. Preis 20 sgl. S. 112, in kl. 8.

2. **Theorie der Musik nach rein naturgemäßen Grundsätzen von C. Urban.** Königsberg, 1824. S. XXIV u. 274, in 8. 1 Thlr. 16 gr.

Merkwürdig, ein Mann, ein schlichter Bürgersmann und Stadtmusiker im Norden, an der Ostsee, wo man eben nicht viel Musikalisches zu suchen gemeint ist, tritt auf ein Mal fast mit 2 Schriften u. einem Plane zu einer Normal-Musikschule hervor, daß man nicht weiß, wie sehr man darüber erstaunen soll. Die Schrift unter 1. zerfällt in mehrere Abschnitte, deren 1ster „über die Musik" lautet. Hier findet man viele sehr schöne u. wahre Gedanken, als: „Glückliche Naturanlagen, ohne gehörige Ausbildung, ersetzen dem Scheine nach Manches, führen aber durchaus zu keiner klaren Kunstansicht. — Soll die Tonkunst ihrem innersten Wesen nach gedeihen, so muß sie zu der Quelle, aus der sie entsprossen, zu der Religion und ihren Tempeln zurückkehren. — Italien gelangte zu seiner vormaligen Höhe in der Tonkunst dadurch, daß es bei seinen Kirchen und Klöstern Musikschulen anlegte, in welchen vorzugsweise die menschliche Stimme vortrefflich ausgebildet wurde u. aus welchen auch ihre unsterblichen Künstler hervorgingen, die ihren Geist ganz besonders in dem Höchsten u. Herrlichsten, was die Tonkunst geben kann, in der Kirchenmusik ausströmten. Die Menge wurde dadurch erhaben u. begeistert, u. sie, von frommem Sinne geleitet, steuerte willig u. gerne zur Erhaltung dieser Pflanzschulen. Unsere Voreltern (in Deutschland) erkannten ebenfalls die Quelle, aus der die Tonkunst floß u. schirmten ihren Lauf. Sie stifteten bei den Kirchen Singchöre, wie sie jetzt noch in Sachsen und in Schlesien (ist mir keins bekannt, das der besondern Erwähnung werth wäre) bestehen; desgleichen Instrumental-

Musikchöre in den Stadtmusikern; beide vereint besorgten die Musik bei den Kirchen u. bei den Handlungen, die aus kirchlichen Gebräuchen herkamen. In jüngerer Zeit wurden diese Vermächtnisse unsrer kunstsinnigen frommen Vorfahren zerstört. Der Gesangunterricht wurde als unnütz aus den Schulen verwiesen u. dadurch wurden zugleich die Singechöre aufgelös't. Die Stadtmusiken wurden als überflüssige u. nichts bedeutende Anstalten, bei der Einführung der allgemeinen Gewerbefreiheit, dem öffentlichen Gewerbe Preis gegeben. So geschah es denn, daß den Kirchen u. Gemeinen diese Institute, welche von den Vorfahren zur Erhaltung der Kirchenmusik wohl begründet waren, u. die Mittel, durch welche sie erhalten wurden, verloren gingen. Dieser Verlust wurde nicht nur gar nicht empfunden, sondern als wirklicher Gewinn angesehen. Doch das war fast natürlich; denn man hatte die Kirchenmusik nicht mehr lieb, u. das Wesen der Tonkunst u. ihr Getriebe hatten seit einem halben Jahrh. allmählig eine ganz andere Gestalt genommen. Letzter bekam es durch das sich immer mehr verbreitende Opernwesen u. die allgemeine Hinneigung zum Clavierspiel. Gesang wurde im Anfang dieser Epoche wenig betrieben, sondern erst in neuerer Zeit im Allgemeinen damit angefangen. Indeß zu aller Zeit, da die Kunst verfiel, geschah es durch die Künstler (mit). — Jede Kunst muß ausarten u. endlich verfallen, wenn nicht dafür gesorgt wird, daß die Elemente derselben klar und richtig gelehrt, deren Theorie überhaupt immer gründlicher bearbeitet u. sie vor allen Dingen eine ihr gebührende öffentliche Lehranstalt hat. — Höchst auffallend muß es erscheinen, daß in ganz Deutschland sich nicht eine Bildungsanstalt für die Tonkünstler befindet, in der dieselben ohne Nebenrücksicht, allein in der Tonkunst, u. in allem zu ihr gehörigem Wissenschaftlichen, tüchtig und gründlich unterrichtet werden, da für jede andre Kunst und Wissenschaft, in manchen Staaten sehr viel geschieht, überall aber etwas. Was bei den Universitäten, Gymnasien u. andern Schulen für den Unterricht der Musik geschieht, ist in Rücksicht auf eine allgemeine u. normale Bildung in derselben, durchaus von keinem Belang." — Und so findet sich in diesem Abschnitte noch vieles Lesens- u. Beherzigungswerthe.

Der 2te Abschnitt ist überschrieben: „Theorie der Musik." Auch in diesem Abschnitte kommt manches Wichtige zur Sprache. Nicht ganz richtig scheint die Ansicht des Verfassers zu sein, nach welcher er glaubt, daß der Verfall der Musik in der Verkehrtheit u. Unzweckmäßigkeit der frühern Lehrbücher zu

suchen sei. Hat denn aber **Logier** in seinen Büchern etwas ganz Anderes, als **Fux, Albrechtsberger, Marpurg, Kirnberger, Schicht, Gottfr. Weber**? Kann es in theoretischer Hinsicht viel Anderes geben? Was der eine etwa über verbotene Quinten &c. sagt, sind ja gegen die ganze Kunsttheorie wahre Lappalien und ein respectabler Mann nimmt sie erst als etwas Bedeutendes gar nicht in den Mund. Der Verf. irrt sich; der Hund liegt ganz anderswo begraben. **Der Verfall der Musik in damaliger Zeit ist in der Schlechtigkeit des Methodischen zu suchen, u. diese in dem Mangel an gehöriger Aufmerksamkeit auf den Gegenstand von Seiten des Publikums und überhaupt in einer vielfach verkehrten Richtung des Zeitalters.** Ist es denn der Religion, dem Heiligsten, das der Mensch hat, etwa anders ergangen? — Hätten vor 50 Jahren tüchtige Männer gelebt, welche im Stande gewesen wären, die Aufmerksamkeit der Behörden u. des Publikums auf die Wichtigkeit der Musikbildung hinzurichten und in dieser Richtung zu erhalten; hätten Behörden etwas Namhaftes dafür gethan: so würde es nicht zu diesem leidigen Extrem gekommen sein! — Es folgt dann Etwas über die Musik der Griechen, über Töne und Tonverhältnisse, über die Erzeugung und Feststellung der Tonleiter und des Tonsystems, über das Temperiren, über Con- und Dissonanzen &c. „In der Tonkunst hat man das Schaffen der Kunstwerke weit über die Gebühr von der Handhabung der Mittel, durch welche die Kunstwerke dargestellt werden, abhängig gemacht, und dadurch die angehenden Tonkünstler nicht allein von dem wahrhaften Studium der Kunst überhaupt zurückgehalten, sondern ihnen sonach auch das Wesen der Tonkunst selbst nicht aufgeschlossen. Weiß der Künstler nicht, was die Kunst vermag; so weiß er selbst nicht, was er in ihr soll. Dadurch aber wird er mehr ein fertiger Handwerker, als ein wirklicher Künstler. Das ist bei vielen Tonkünstlern leider auch erfolgt, und dadurch ist die Tonkunst mehr, als jede andre Kunst, ihrem eignen Wesen fremd geworden." Der kleine Ausfall gegen das sogenannte Generalbaßspielen nach Ziffern ist sehr gerecht. Durch diese bezifferten Bässe haben nicht wenige Componisten ihre eignen Werke zerstört oder zur Zerstörung ihrer Wirkung bei der Aufführung beigetragen. „Man bedenke, der Generalbaßspieler soll eine Baßstimme, die mit einem Gewirre, aus Zahlen und andern Zeichen bestehend, besäet ist, welche die vielfältigen Harmonien anzeigen, sehr oft sogleich vom Blatt vortragen. Das

Sängerchor oder das Orchester, oder beide zusammen tragen das Werk, wozu dieser Mann die mysteriöse Baßstimme zu spielen hat, genau nach den Stimmen vor, in denen (jede kleine Ton, jede kleine Verzierung) die Stimmführung auf das Sorgfältigste (bezeichnet) bearbeitet ist, und alle jene Regeln (des reinen Satzes) auf das Pünktlichste beobachtet werden." Es ist unbegreiflich, wie man diesen Unfug noch länger fortbestehen lassen kann. Was wird nicht heut zu Tage Alles in Noten ausgesetzt und gespielt; und gerade eine so wichtige Parthie giebt man ganz der Willkühr, dem Zufall Preis, während man sonst wegen eines Tones ängstlich genau ist? — Hoffentlich wird dieser Unfug bald aufhören, und jeder Componist sich die kleine Mühe geben, genau hen- und auszuschreiben, wie er diese Parthie seines Kunstwerkes ausgeführt wissen will.

Ein dritter Abschnitt ist überschrieben: „Grundzüge zur Theorie der Tonkunst," wo ebenfalls Mehreres, was früher ausgemachte feste Lehre war, angefochten wird. Der folgende Abschnitt heißt: „Musikunterricht." Sehr richtig sagt hier der Verf.: Das Abmühen bei dem Mechanischen des Instrumentspiels ist jetzt beinahe alleiniger Zweck. Die Mehresten derselben verbringen fast ihr ganzes Leben damit, die Eigenthümlichkeiten und Schwierigkeiten desselben, sowie die Mittel, diese zu besiegen, kennen zu lernen. Die mechanische Fertigkeit bei der Behandlung der Instrumente ist jetzt nicht selten bis zu einer fast ungebührlichen Höhe getrieben, ist Spielerei und Künstelei geworden, die gleich den Seiltänzern und Springern zwar Bewunderung, aber nicht Genuß gewährt. Diese Künstelei wird durch das so sehr zur Mode gewordene Klavierspiel völlig schaal und flach gemacht, da die Mehrheit dieser Spieler die Harmonie fast nur dem Namen nach kennt. (Das würde sich bei mehrer Verbreitung der Logierschen Methode doch bedeutend abändern.) Das Klavier, das ausdrückloseste aller musikalischen Instrumente (die Guitarre nicht ausgenommen), dem alle Mittel zum Gesange, welcher doch das Hauptwesen der Tonkunst ausmacht, völlig fremd sind, wird als selbstständiges Instrument, welches es seiner Natur nach doch gar nicht ist, mit einem Fleiße und einer Beharrlichkeit geübt, die nicht erklärlich wären, wenn nicht bewiesen werden könnte, daß, um auf diesem Instrumente Etwas zu lernen und zu leisten, nur der geringste Theil des musikalischen Talents, nur Zeit eigentlich, gehört, der Tonsinn aber, als der edlere Theil des musikalischen Talents, wenig in Anspruch genommen wird, ja bis zu

einem gewissen Grade entbehrt werden kann. Was könnte für die Bildung der Tonkunst geschehen, wenn das Geld und die Zeit, welche von vielen hundert Menschen oft ganz nutzlos dem Klavierspiel geopfert werden, der wahrhaften Tonkunstbildung im Allgemeinen, gewidmet würde. — Damit soll aber keineswegs gesagt sein, daß die herrlichen Klavier-Compositionen der unsterblichen Meister Mißgriffe wären, sondern sie gehören vielmehr zu dem Vortrefflichsten mit, was die Instrumentalmusik geliefert hat. Auch soll das Klavierspiel an und für sich nicht, weder verdammt noch gescholten werden, sondern jeder Musik ohne Unterschied, desgleichen jeder Freund der Tonkunst im besten Sinne muß in demselben, wenn auch nur bis zu einem mäßigen Grade erfahren und geübt sein. Es ist dieses Instrument vielmehr oft der einzige Weg und das einzige Mittel, den so höchst bedeutenden Theil der Tonkunst, die Harmonie, die ja eigentlich jeder Melodie erst ihren wahrhaften Ausdruck giebt, in ihren Tiefen und Geheimnissen zu erforschen und zur Anschauung im *Kleinen* zu bringen, wonach die großen und herrlichen Resultate, die sie liefert, erst folgen können. Demnach aber muß auch die Harmonie in dem Musikunterricht, dessen Gegenstand das Klavierspiel ist, und in welchen sie durchaus mit hinein gehört, auch mit aufgenommen und gelehrt werden."

„Der Musikunterricht kann für das Allgemeine nur dann besser werden, wenn ein eigner Musik-Elementar-Unterricht, unabhängig, aber vorhergehend dem Unterricht des Instrumentenspiels und des eigentlichen Gesanges, festgestellt wird. In der neuesten Zeit ist der Elementarunterricht in den Volksschulen beleuchtet und gehoben worden. Auch wurde der Gesangunterricht bei den Gymnasien und höhern Bürgerschulen, besonders bei Mädchenschulen, in den Lehrplan mit aufgenommen. Seit dieser Zeit haben mehrere Männer theils vom Fache, theils nicht vom Fache, Anweisungen zum Gesangunterricht in den Volksschulen geschrieben. Unter diesen Anweisungen, die mehreres *Unnütze u. Unzweckmäßige* enthalten (das sollte der Hr. Verfasser doch billig erst nachweisen!), *ragt besonders die fast über allen Begriff verkehrte Ansicht hervor, den Gesangunterricht, statt nach den üblichen Musikzeichen (nach Noten), nach Zahlen oder Ziffern* zu betreiben. Wenn es nun in dieser Epoche gerade an der rechten Zeit war, einen geordneten Musik-Elementar-Unterricht, statt jenes einseitigen Gesangunterrichtes, in den Schulen einzuführen: *so beweisen doch alle jene Anweisungen,*

und auch das Gesangtreiben in den Schulen selbst, daß die Idee zu einem allgemeinen Musik-Elementar-Unterricht weder eigentlich gefunden, noch sonst angeregt worden ist." Das ist viel! das ist stark, mein Herr Urban! Heraus mit der Sprache! wir wollen gern erst hören, was Sie damit meinen oder was Sie denn eigentlich im Schilde haben.

„Der Musik-Elementar-Unterricht ist das Allgemeine, der Gesangunterricht ist aber das Besonder. Durch das Besondre kann hier nicht das Allgemeine, wohl aber durch das Allgemeine das Besondre erreicht werden."

Mein Hr. Urban! Hier scheinen Sie nicht auf dem richtigen Wege zu sein. Hier sieht man, daß Sie kein wahrer Pädagog sind, daß Sie überhaupt das Bildungswesen oder die Bildungsgesetze in der Natur wie in der Menschenwelt wenig beobachtet, noch viel weniger erkannt haben. Da würden Sie sonst gefunden und erkannt haben, daß fast Alles bei dem Einzelnen, bei und mit dem Besondern anfängt. Und ich wüßte nicht, womit die Musikbildung anders anfangen wollte, als mit der Erregung, Erweckung und Bildung des Tonsinnes, mit der Bildung des Gehöes und der Stimme.

„Da dem also ist, fährt der Verf. fort, so ist daraus auch die Verkehrtheit des jetzigen Musikunterrichts überhaupt zu erklären. Denn dieser fängt immer mit dem Besondern an, als mit dem Gesange, dem Instrumentspiel; er läßt das Allgemeine, als den Musik-Elementar-Unterricht hinter sich und führt zu keiner klaren Uebersicht der Tonkunst selbst. Sowie die Lehre des Tonsystems, des Notensystems, des Harmoniesystems und die Tonsetzkunst eine Theorie (?) als die Basis hinter (wahrscheinlich richtiger vor) sich haben müssen: so muß der Gesang- und Instrumentalunterricht den Musik-Elementarunterricht als die Basis hinter (vor) sich haben. Diese Basis ist nur eine und dieselbe; denn der Musik-Elementarunterricht muß die zergliederte Theorie selbst sein. Also — hic haeret aqua. Aber was hat er gesagt? Soviel als nichts fast. Also, lieber Freund, erklären Sie sich deutlicher, damit man vor allen Dingen wisse, was Sie wollen.

„Was soll der Gesangunterricht, als solcher, in den Schulen?" Nun diese Frage ist höchst frappant. Man könnte vielmehr Sie fragen: wie kommen Sie in aller Welt zu einer solchen Frage? Sie sind hiermit auf ein Feld gerathen, wo Sie selber noch wenig zu Hause sind; aber Sie haben sich ganz anders

ausgedrückt, als Sie wollten. Doch wir wollen Sie erst weiter hören: „Das Talent für Musik überhaupt ist vielmehr unter den Menschen verbreitet, als die Eigenschaft zum Gesange, eine gute Stimme. (Zugegeben.) Der Zweck der Elementarschule ist, die Kräfte des Menschen, die für die Wissenschaften und Künste bei sich vorfinden, aufzuregen und geschickter zu machen. Demnach muß also dem eigentlichen Schulzwecke zu folgen, für die Musik ein eigner Musik-Elementarunterricht geordnet werden, der das Talent für diese Kunst aufregt und geschickter macht, in ihr Wesen einzugehen, ohne geradezu auf einen besondern Zweck dessen Kunst hinzuarbeiten.“ Nun, und das wäre, warum haben Sie es nicht gleich deutlicher genannt? Das könnte am Ende doch nicht viel mehr noch anders sein, als Gehörbildung und in einem höhern Sinne — Geschmacksbildung. Aber wie diese getrennt vorzunehmen? das uns zu zeigen, soll Ihnen schwer werden. „Dadurch wird denn auch allen Schülern geholfen; und wer auch gar kein Talent für diese Kunst hat, begreift doch dasjenige bei dem Unterrichte, was bloße Verstandes-Sache ist und hat sonach sein Wissen offenbar bereichert.“ Und damit, erwiedern wir dem geehrten Verf., wäre, was Musik anbelangt, blutwenig erreicht, kaum werth, daß sich die Schüler beim Lehrer dafür bedankten. Nein, Herr Urban! Musik ist eine Kunst. Kunst aber soll nicht von kennen, sondern von können herkommen und hat es also mehr mit dem Können zu thun. Es kann Jemand etwas kennen (wissen), und doch nicht können.

„Die Bestandtheile des Talents für Musik sind — Tonsinn u. Zeitsinn.“ Was verstehen und wollen Sie mit dem letztern? Der Ton ist allerdings gebunden an die Zeit u. Rhythmus ist ein höchst wichtiger Theil der Musik. Doch weiter! — „Das Talent für die Musik kann sich daher nur dadurch kund geben, daß es die Höhe und Tiefe der Töne, und die Länge und Kürze der Zeit, die ihnen beigelegt werden, nach einer ihm gemachten Aufgabe aus eigner Kraft, ohne äußere Hülfe, darthut. Diese Aufgabe muß durch das Gehör begriffen und durch die Stimme gelöſ't werden.“ Also das ist es, und weiter wollen Sie nichts? Aber, lieber Freund, wer hätte dieses Einfache unter den obigen großen Zurüstungen verstehen, nur errathen mögen.

„Dieses so dargethane Talent wird dadurch zum völligen Bewußtseyn gebracht, und zur Erfindung und Darstellung der Tonkunstwerke geschickt gemacht, wenn es das Material der Ton-

kunst, die Töne, in ihren Elementen, und diese in ihren Systemen, in denen sie sich nur bewegen, klar und folgerecht aufgefaßt."

„Das Material der Tonkunst, die Töne, zerfällt, wenn es derselben gemäß behandelt wird, in 2 Theile, den melodischen und den harmonischen. Jeder dieser Theile bildet für die Tonkunst ein Element. Jedes dieser Elemente bewegt sich seinem Wesen nach in einem eignen System, als das **Tonsystem** und das **Harmoniesystem**. Wenn diese beiden Systeme sich in Tonkunstwerken dem Auge darstellen, so machen sie ein drittes System, das **Notensystem** nothwendig. Hiermit wäre denn die Grundlage des Musik-Elementarunterrichts gezeichnet, und derselbe müßte daher enthalten: die Lehre des **Tonsystems**, die Lehre des **Notensystems** und die Lehre des **Harmoniesystems**."

Also nun wüßten wir, was denn der Verf. unter **seinem** Musik-Elementarunterricht versteht. Ich will mich aber nicht verbürgen und es Niemanden zum Nachtheil anrechnen, wenn er es nicht versteht, nicht weiß. Es heißt ferner:

„Bei diesem Unterricht wird die Stimme als Instrument gebraucht, sonach mit dem Gesangunterricht ebenmäßig vorgeschritten und mit gutem Erfolg geübt, denn von jeder Stunde des Unterrichts wird die Hälfte auf den Gesang verwandt. Was über diesen Musik-Elementarunterricht hinausliegt, als die Verbindung der Töne zu Melodieen und die Verbindung der Accorde zu Harmonieen, welches in die Tonsetzkunst gehört, wird in den Gymnasien und höhern Bürgerschulen, nach dem 12ten Jahre, mit den fähigern Schülern vorgenommen, und in wöchentlich 2 Stunden bis zur Vollendung ihres sechszehnten Jahres geübt."

„Das **Ziel** wird bei diesem Unterricht dahin gestellt, daß zu einer gegebenen Melodie, von geringem Umfange, einer Unterstimme und etwa zwei Mittelstimmen, und daß zu einer gegebenen Unterstimme von geringem Umfange eine Melodie und zwei Mittelstimmen, dem reinen Satze gemäß, gesetzt werden. Nach zurückgelegtem 12ten Lebensjahre kommt der Unterricht zur Erlernung eines oder auch einiger Instrumente noch immer früh genug, und es ist alsdann voraus zu sehen, ob derselbe mit Erfolg betrieben werden kann oder nicht, indem es sich in der Schule völlig entschieden hat, ob das Kind viel oder wenig oder gar kein Talent für die Tonkunst hat. — Das Ueben des Tonsinns besteht nicht allein in dem Vortheil, daß man aus eignem Ver-

mögen die Töne in ihrem Verhältniß zu einander, richtig und rein durch die Stimme hervorbringt (denn solches ist die Bedingung des musikalischen Talents überhaupt), sondern hauptsächlich darin, daß man den Ton schaffen und behandeln lernt, seine Stärke und Schwäche aus eigner Macht bestimmt und darthut. Ist das Ueben des Tonsinnes aber bis hieher gediehen, so kann man sich nicht nur jedes Tonstück, das man in Noten sieht, in seinem Innern klingend denken, sondern man ist zum Vortrag der Tonstücke selbst schon geschickter, indem man die Grundlage des Ausdrucks, die in der Stärke und Schwäche des Tones besteht, beherrscht; wozu noch kommt, daß vermöge des hier angegebenen Musik-Elementarunterrichts der Tonsinn zugleich in der Auffassung der Accorde geübt und erfahren wird. — Ein wesentlicher Theil dieses Unterrichts besteht darin, den Zeit- und Tonsinn dahin fähig zu machen, daß alle nicht zu schwierigen Aufgaben sogleich leicht und richtig aufgelös't werden. Dieses zu können, setzt die Fertigkeit, vom Blatte zu singen und zu spielen, bis zu dem Grade voraus, die einem guten Ripienisten in der Regel eigen sein muß. Um das richtige Zusammenspielen oder Zusammensingen zu erreichen, muß der Unterricht sowohl im Gesange als auch in den Instrumenten in Gesellschaft betrieben werden." Auf diesen Gesellschafts-Musikunterricht legt der Verfasser, und das nicht mit Unrecht, einen großen Werth. Es ist ebenfalls, wie bekannt, ein Hauptzug der Logierischen Methode.

Somit wüßten wir denn nun einiger Maßen besser, was der Verf. denn eigentlich will mit seinem Musik-Elementarunterricht und was er darunter versteht. Jeder Leser wird aber gestehen, daß es nicht so gar leicht ist, den Verf. zu verstehen. Das kommt eigentlich daher, daß der Verf. sich, wer weiß wie sehr, gebehrdet und thut, ehe er die Sache herausbringt, ehe er das Kind bei seinem wahren Namen nennt; ferner daß er das, was er will, an Früheres der Art anzuknüpfen entweder nicht versteht oder nicht will. Hätte er z. B. gesagt: Ich will, daß die Musikanfänge, etwa in dem Umfange, wie sie Knecht in seinem Catechismus der Musik oder Gottfr. Weber in seiner allgemeinen Musiklehre giebt, von allen Kindern getrieben u. gekannt werden. Denn die Noten, die Schlüssel, das Taktwesen u. dgl. Dinge sind beim Gesange, wie bei den Instrumenten oft ganz gleich und umgekehrt. Hat sie der Schüler ein Mal ordentlich gelernt, nun so ist es für alle andern mit. Es ist ferner zu bedauern, daß der Verf. zu wenig Pädagog

oder vielmehr zu wenig mit dem Wesen und den Grundsätzen der neuern Pädagogik bekannt ist. Wäre er das, so würde sein Ziel, das Ideal, das er aufstellen will, noch ganz anders lauten; er würde die Musikbildung mehr in Verbindung gebracht haben mit der Bildung in andern Fächern, besonders mit der Sprache. Von der letztern, von der hohen Wichtigkeit derselben scheint er keine Ahnung zu haben. Und somit liefert er nur einen neuen Beleg daran, daß Niemand im Stande ist, in dem Musikunterricht etwas wesentlich Neues aufzustellen, wenn er nicht aufs Innigste vertraut ist mit den Wesen und Grundsätzen der neuern Pädagogik. Das, was der Verfasser mit seinem Musik-Elementarunterricht will, ist kaum des langen Geredes werth, das er darüber macht; und noch unbedeutender sind die Mittel, die er etwa angiebt oder vielmehr nur ahnden läßt, es zu erreichen. Gleichwohl ist etwas, ja viel an der Sache, mag er es geahndet haben oder nicht. Und das soll künftig immer mehr hervorgehaben und häufig zur Sprache gebracht werden.

Der Verf. theilt hierauf einen „Plan zu einer Normal-Musikschule" mit. „Wenn die Kunst durch die Künstler verfallen kann, so muß sie auch durch sie können gehaben oder vor dem Verfall können geschützt werden. Hiezu gehören aber Kunstbildungsanstalten, in denen der angehende Künstler ordnungsmäßig und folgerecht in die Kunst eingeführt wird. — In den hier voranstehenden Ansichten ist entwickelt worden, 1) woran jetzt das Bildungsgeschäft der Tonkunst vorzüglich leidet und 2) welche Mittel dawider anzuwenden sind. In Bezug auf Letztre hat Hr. Urban die Theorie der Tonkunst nach den hier gegebenen Grundzügen, wie die daraus hervorgehende Lehre der Harmonie, dann den dieser Theorie gemäß geordneten Musik-Elementarunterricht und den auf diesen folgenden Gesellschaftsunterricht für den Gesang u. das Instrumentenspiel (neu) bearbeitet." Diesem gemäß beabsichtigt der Verf. eine Bildungsanstalt für angehende Tonkünstler zu errichten, welche für die Tonkunst im Allgemeinen und deren Betreibung, wie es die Zeit jetzt gestaltet hat, noch einen mehrseitigen Vortheil darbieten soll.

„1. Jünglingen, welche mit entschiedenem Talent für die Tonkunst sich als Künstler vom Fache bekennen wollen, soll diese Anstalt in der theoretischen und praktischen Musik einen vollständigen Unterricht gewähren.

2. Denjenigen, welche in der Tonkunst schon erfahren sind, sich aber vorzugsweise zu Musiklehrern ausbilden wollen, soll diese

Anstalt einen besondern zu diesem Zwecke geeigneten Unterricht gewähren.

3. Sie soll denjenigen, die schon in der Musik erfahren sind, aber weiter in sie eindringen, besonders der Tonsetzkunst und alles zu ihr Gehörigen sich befleißigen wollen, einen hiezu geeigneten Unterricht gewähren."

„In dieser Anstalt soll der Unterricht auf allen bei einem Orchester üblichen Instrumenten, wie auch im Klavierspiel und dem Gesange getrieben werden. Die Zöglinge dieser Anstalt sollen weder zu Virtuosen noch zu Componisten geradezu bestimmt, sondern nur durchaus zu tüchtigen Musikern, die mit Allem ausgerüstet sind, um mit Vortheil in das weitere Gebiet der Tonkunst eindringen zu können, ausgebildet werden. Dem zufolge müssen sie die Handhabung jener sämmtlichen Instrumente bis zu einem gewissen Grade erlernen, sich aber vorzugsweise einem Saiten-Instrumente und einem Blase-Instrumente widmen, und nebst diesen beiden Instrumenten, welche den Vorzug behalten, dem Klavierspiel und dem Gesange obliegen. Das Talent des Zöglings, der hier zum Tonkünstler gebildet werden will, muß bei der Aufnahme völlig entschieden sein. Diejenigen, welche in dieser Anstalt den Musikunterricht im Allgemeinen studirn wollen, als den Musik-Elementarunterricht und den Gesellschafts-Musikunterricht, bleiben hier nicht bei der Theorie desselben stehen, sondern können solchen sich hier durch Beispiel und That aneignen. Diejenigen, welche die Tonsetzkunst und alles zu ihr Gehörige in dieser Anstalt studiren, haben zugleich den großen Vortheil, die Behandlung sämmtlicher Instrumente, die in einem Orchester gebräuchlich sind, hier kennen zu lernen, sowie den, daß sie ihre Versuche in der Composition, in der Anstalt sogleich ausführen können, wodurch sie sich überzeugen, was diese oder jene ihrer Ideen oder Ansichten von der Instrumentirung für Wirkung machen."

„Außerdem wird mit dieser Bildungsanstalt eine Gesellschaft „die Freunde der Tonkunst" gestiftet, die aus einheimischen und auswärtigen Mitgliedern, sowohl Tonkünstlern wie Tonkunst-Freunden, besteht. Diese hält Alles im Auge, was irgend für die Tonkunst u. deren Fortbildung Neues geschieht oder was von Altem aufgeregt wird."

Der Rec. gesteht, daß der Plan zu einer Normal-Musikschule jeder Behörde, jedem Fürsten zu einer hohen Ehre, zu einem hohen Verdienste gereichen würde, um so mehr einem schlichten Bürger u. Stadtmusiker. Wahrlich,

dieser Plan allein schon hebt den Hrn. Urban weit aus der Mitte seiner Mitbürger; er allein macht ihn schon zu einem seltenen Manne, welcher der Aufmerksamkeit des größern Publikums im hohen Grade würdig ist. Man könnte ihn beneiden und Viele werden ihn im Stillen darum beneiden. Aber es handelt sich nicht mehr von einem bloßen Plane auf dem Papiere, der Plan ist wirklich auch schon ausgeführt, wenn nicht in seinem ganzen Umfange, so doch in einzelnen Theilen, laut den öffentlichen Nachrichten aus **Elbing** und **Berlin**. Die Eutonia wird sichs daher zur Pflicht machen, über diesen seltnen Mann, über **seinen Bildungsgang**, über den jetzigen **Zustand** und **Fortgang seiner Anstalten** bald mehr mitzutheilen und bittet ihn selber recht herzlich darum. Der Mann ist und bleibt eine **höchstwichtige Erscheinung** in der pädagogisch-musikalischen Welt.

Hinter dem Titelblatte steht:

„Allen Beschützern und Beförderern der Wissenschaften und Künste sei hiermit ehrerbietigst gegenwärtiges Werkchen in dem Vertrauen gewidmet, daß Sie dem Unternehmen, welches dadurch angekündigt wird, Ihren Beistand u. Ihre Unterstützung in jeglicher Art werden angedeihen lassen. Die Art, wie die geneigten Gönner den einen oder die andere der beabsichtigten Anstalt gewähren wollen, bittet der Verf. ergebenst, gefälligst anzeigen zu lassen, damit er bei deren Eröffnung Ihre Güte in Anspruch nehmen darf. Der reine Ertrag dieses Werkchens soll nach und nach, wie er eingeht, in die hiesige Sparkasse niedergelegt, und die Verwendung desselben in die Anstalt, wenn solche eröffnet wird, öffentlich angezeigt werden."

Das ist im März 1823 zu Elbing geschrieben. Es werden gewiß viele Leser dieses mit dem Schreiber desselben den Wunsch theilen, zu wissen, was seitdem von Privaten und Behörden für die Ausführung dieses trefflichen Planes geschehen und beigetragen. In jedem Fall wird Ein Hohes Königl. Preuß. Ministerium der Geistlichen-, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten, das den **Logier**, einen Fremden, dessen Unternehmen sich bloß auf einen verbesserten Klavierunterricht mit damit zu verbindender Harmonielehre erstreckt, also gar nicht von **dem Umfange** und **der Wichtigkeit** ist, als das des **Herrn Urban**, mit Tausenden für die Preuß. Lande gemeinnützig zu machen gesucht und das überhaupt jedes neue etwas Ordentliches versprechende Unternehmen mit nicht genug zu rühmender Liberalität und Munificenz unterstützt, gewiß hat Hochdasselbe dieses im hohen

Grade wichtige vaterländische Unternehmen nachdrücklichst mit zu heben gesucht, selbst wenn Hr. Urban dem Unternehmen in seinem ganzen Umfange nicht gewachsen oder wenn Einzelnes an ihm auszusetzen wäre, was jedoch die vorliegenden Schriften ihres Theils gar sehr widerlegen. Hierüber etwas Näheres zu erfahren, kann nicht anders als interessant fürs große Publikum sein. Und selbst in dem Falle, wenn Hr. Urban in dem Einen oder Andern noch etwas feinerseits habe zu wünschen oder zu bedenken lassen, so wäre ein solcher Mann doch immer des Versuchs werth gewesen, indem es gewiß nicht allzuschwer gewesen sein würde, ihn geneigt und fähig zu machen, in das noch Fehlende oder Zuwünschende einzugehen. Der Plan ist und bleibt großartig und der Hohen und Höchsten Theilnahme und Unterstützung werth, besonders weil sich nicht immer Männer finden, die, wenn sie auch das Zeug dazu haben, sich der Bekämpfung und Ueberwindung der vielfachen Schwierigkeiten und Hindernisse mit Muth entgegenstellen. Hier heißt es vielmehr: Greift zu, wenn Ihr ein Mal Einen haben könnt!

Das Werk No. 2. ist der Berliner Singacademie zugeeignet. In der Vorrede oder Einleitung, vom Verfasser Eingang genannt, werden zuförderst über den gegenwärtigen Zustand der Theorie und des theoretischen Unterrichts in der Musik fast dieselben Ausstellungen wiederholt, welche derselbe in dem oben angezeigten Werke darüber gemacht; nur ausführlicher und bestimmter. Dann kommen einige vorbereitende Erläuterungen über Ton, Tonverhältnisse, Tonleiter und Tonart, über Melodie und Harmonie, über Accorde ꝛc. Der Verf. will dieses Werk nicht als ein eigentliches Lehrbuch für die verschiedenen Gegenstände, welche in demselben abgehandelt sind, angesehen wissen, sondern nur die Grundsätze der Kunst im Allgemeinen, wie im Besondern dargethan haben. Nach des Verf. Ansicht zerfällt die Theorie, in Bezug auf den Unterricht, in 2 Theile. Der erste begreift in sich die Tonleiter, das Tonsystem und das Harmoniesystem; der zweite aber die Melodie, die Tonsetzkunst und den Ausdruck.

Erste Abtheilung. Tonleiter. Tonart und Tonleiter; jene, Dur und Moll, im Ausdrucke entgegengesetzt, entsteht durch die Versetzung des dritten Tones in der letzteren, welcher eines zweifach charakteristischen Ausdrucks fähig ist.

Zweite Abtheilung. Tonsystem. Tonverhältnisse, naturgemäße, kunstgemäße und angewandte. Ueberall sieht man den praktischen und möglichst selbst forschenden Mann. In-

dessen können gerade in solchen Theilen, auch bei dem treuesten Fleiße und den redlichsten Bemühungen, Fehler und Irrthümer mit einlaufen. Und so finde ich denn hier Gelegenheit, von einem Papierchen dankbaren Gebrauch zu machen, das der, den 4. April 1827, hier in Breslau verstorbene Chladni zu beliebiger Benutzung in meine Hände gelegt hat kurz vor seinem Tode. Dieser große weltberühmte Akustiker verschmähte es nicht, mich öfter in meiner Schullehrermeister-Wohnung zu besuchen, wo denn fleißig über alte und neue Musikliteratur, über Musikanstalten und Componisten jetziger und früherer Zeit gesprochen wurde. Beim Nachhausegehen bat er sich dann gewöhnlich die neuesten Sachen aus zum Lesen oder zur Ansicht. Unter diesen so mitgenommenen Sachen war auch eines Tags „Urbans Theorie der Musik." Er kam aber bald den nächsten oder zweiten Tag darauf in vollem Eifer und brachte es wieder. Und da zog er denn gleich ein Blatt heraus und ereiferte sich gewaltig über die großen Fehler, welche bei der Berechnung der Tonverhältnisse begangen worden. In der Hoffnung, es werde Herrn Urban sowie dem sich dafür interessirenden Musikpublikum nicht unangenehm sondern vielmehr interessant sein, lasse ich es hier abdrucken, so wie ich es von ihm überkommen habe. Es ist höchst wahrscheinlich das Letzte, was er geschrieben hat; und ich wollte es deßhalb schon immer mit den Ansichten und Urtheilen, welche er in den letzten Tagen seines Lebens aus dem reichen Schatze seiner Erfahrungen über musikalische Werke, Anstalten, Componisten ꝛc. gegen mich äußerte, öffentlich mittheilen.

„Die in der Theorie der Musik von Urban S. 46 und 47 vorgetragne Erklärung und (angebliche) Erwähnung des Tonsystems ist ganz abscheulich und naturwidrig, und giebt eben so arge Resultate, als ob man (wie Hr. v. Dreberg haben will) in lauter reinen Quinten oder Quarten stimmen wollte.

Die Verhältnisse, welche man erhält, wenn von $\frac{1}{1}$ der Seite immerfort wieder $\frac{3}{4}$ genommen wird, sind folgende:

C: $F = \frac{3}{4}$ oder $\frac{3^1}{4^1}$ $\quad B = \frac{9}{16}$ oder $\frac{3^2}{4^2}$

$Es = \frac{27}{32}$ oder $\frac{3^3}{4^3}$ $\quad As = \frac{81}{256}$ oder $\frac{3^4}{4^4}$

$Des = \frac{243}{1024}$ oder $\frac{3^5}{4^5}$ $\quad \binom{Ges}{Fis} = \frac{729}{4096}$ oder $\frac{3^6}{4^6}$

$H = \frac{2187}{16384}$ oder $\frac{3^7}{4^7}$ $\quad E = \frac{6561}{65536}$ oder $\frac{3^8}{4^8}$

$A = \frac{19683}{262144}$ oder $\frac{3^9}{4^9}$ $D = \frac{59049}{1048576}$ oder $\frac{3^{10}}{4^{10}}$

$G = \frac{177147}{4194304}$ oder $\frac{3^{11}}{4^{11}}$ $\bar{c} = \frac{531441}{16777216}$ oder $\frac{3^{12}}{4^{12}}$

Die Zahl 3 giebt allemahl zuviel und die Zahl 2 giebt allemahl zuwenig, als daß richtige Verhältnisse herauskommen könnten. Diese können sich erst durch Temperatur der Richtigkeit so nähern, daß der Unterschied unmerklich wird.

Wenn man nun die Verhältnisse vermittelst der nöthigen Halbirungen in einer und derselben Octave nimmt, so sind es folgende:

$C = 1$

$F = \frac{3}{4}$

$B = \frac{9}{16}$

$Es = \frac{27}{32}$, ist die um $\frac{80}{81}$ zu kleine altgriechische Terz.

$As = \frac{81}{128}$, eine zu kleine Septime, die Terz as: $\bar{c}$ ist also um $\frac{81}{80}$ zu hoch und ist die ohrenzerreissende altgriechische Terz.

$Des = \frac{243}{256}$, der altgriechische viel zu kleine halbe Ton.

$\left(\begin{matrix} Fis \\ Ges \end{matrix}\right) = \frac{729}{1024}$, hier ist die Hälfte der Octave c: fis zu klein, und die andere Hälfte fis: $\bar{c}$ ist zu groß. Der Unterschied ist $\frac{524288}{531441}$.

$H = \frac{2187}{4096}$, hier würde h: c ein viel zu großer halber Ton seyn.

$E = \frac{6561}{8192}$, eine ganz unnatürliche, viel zu niedrige große Terz.

$A = \frac{19683}{32768}$, viel zu niedrig, und die kleine Terz a: c viel zu groß.

$D = \frac{59049}{65536}$, ein viel zu kleiner ganzer Ton.

$G = \frac{177147}{262144}$, hier ist c: g die abscheuliche Wolfsquinte, welche man durch Stimmung von 11 reinen Quinten erhält,

$\bar{c} = \frac{531441}{1048576}$, man ist also, anstatt den Grundton oder dessen Octaven zu erhalten, um das pythagoreische Comma $\frac{531441}{524288}$ zu sehr in die Höhe gerathen.

Also, welche gräßliche Verhältnisse nur in Beziehung auf den Grundton c! Die Verhältnisse anderer Töne unter sich sind meistens eben so abscheulich.

Chladni."

Dritte Abtheilung. Harmoniesystem. Das Wesen der Harmonie besteht darin, zugleich erklingende Töne (Accorde) als Wohlklänge (wo bleiben die dissonirenden?) empfinden zu lassen. Die Accorde sind der Zahl ihrer Töne nach: Zwei-, Drei- und Vierklänge; der Form nach: Terzen-, Septen- und Quart-Septen-Accorde; ferner Septimen-, Quintsepten-, Terzquarten- und Secundquarten-Accorde ꝛc. Wesentliche Accorde sind solche, welche sich aus den einer Tonleiter eignen Tönen und deren Octaven zusammensetzen lassen. Das Gegentheil sind die **nicht wesentlichen.** Eine dritte Art sind die **beschränkten.** Unter den nicht wesentlichen Accorden werden die begriffen, welche zur Bestehung eines Musikstücks nicht durchaus nothwendig sind und aus denen allein ein Musikstück nicht bestehen kann. Unter den beschränkten Accorden werden diejenigen begriffen, welche als wesentliche nicht die Folgerungen zulassen, die jenen eigen sind. Die Eintheilung der Accorde muß so wohl nach der **Form,** als auch nach **dem Ausdrucke** derselben geschehen. In letzter werden sie auch noch in entschiedene und unentschiedene eingetheilt. Zum Schluß dieser Abtheilung wird auch noch von der Verbindung der Accorde untereinander gehandelt.

Die **vierte Abtheil.** handelt zunächst von der Melodie, deren ein wichtiger Theil der Rhythmus ist. Es folgt hierauf Mehreres von den Rhythmen, ihrer Eintheilung; dann von der Verbindung der Tonkunst mit der Dichtkunst, Dinge, welche man eben nicht in jeder Theorie abgehandelt findet.

Die **fünfte Abtheil.** handelt von der **Tonsetzkunst;** von der Verbindung der Melodie mit der Harmonie. Jede Melodie muß auf einer Harmonie ruhen, und können auch zu einer und derselben Melodie nach und nach mehrere Harmonieen stehen. Diese Verbindung der Melodie mit der Harmonie kann eine gleichzeitige, oder auch eine ungleichzeitige sein. Die letztre entsteht, wenn mehrere Accorde der Harmonie auf einem Tone der Melodie sich bewegen und so umgekehrt. Wenn die verbundenen Töne bei ihrer Bewegung nicht harmoniren, so heißen sie **durchgehende.** Hierauf wird Einiges von dem Canon und der Fuge, als welche im Gegensatze vom Choral vorzüglich durch die ungleichzeitige Verbindung der Melodie mit der Harmonie entstehen ꝛc. gesprochen; dann von der Eintheilung und Führung der Stimmen, wobei zunächst die Gegenwart mit der frühern Zeit verglichen wird. Der 4stimmige Satz ist der gewöhnliche. Die Stimmen werden wieder eingetheilt in wesentliche und in außerwesentliche (Füllstimmen). **Form der Musikwerke** und

Musikstücke. Hiebei wird sehr viel Wahres gesagt über das gegenwärtige Treiben der Musik, so wie auch im Allgemeinen, was nachgelesen werden muß. „Das Studium der Formen der Instrumentalmusik muß der Tondichter erst genau und gründlich an sich bewährt haben, wenn die Formen der Gesang- sowie der Gesang- u. Instrumental-Musikstücke ihm leicht sich geben sollen. Unter den Formen der Instrumental-Musikstücke ist die größte und allgemeinste diejenige, welche in der Sonate als dem kleinsten, und in der Symphonie, als in dem größten Musikwerke dieser Art, herrscht.“ Hierin dürften dem Verfasser nicht alle Tonlehrer beistimmen. Denn Viele lassen ihre Schüler sich zuerst in den Gesangformen üben, u. dann schreiten sie auch nicht gleich zur Sonate, sondern zunächst zu den charakteristischen Formen der Tänze, besonders der alten, aus welchen ja die einzelnen Formen der Sonate und Symphonie zum Theil erst wieder hervorgegangen sind. — Es ist daselbst unter anderm ausführlicher noch die Rede von der Phantasie, von dem Liede, besonders vom Choralliede (der Verf. ist gegen den neuern Versuch, die Choralmelodieen in den Kirchen 4stimmig zu singen; er findet die Einstimmigkeit des Chorals erhebend u. belebend; er nennt sie einen großen und erhabenen Cantus firmus der Gemeinde). Eine besondre Erwähnung, sagt der Verfasser, bedürfen hier noch die Chöre. Die Chöre zerfallen, ihrem Wesen nach, in betrachtende und in mitempfindende. „Betrachtende Chöre sind es dann, wenn die Personen, welche den Chor bilden, und wo natürlich in das Geschichtliche der Begebenheit, welche dargestellt wird, hinein gehören, nicht unmittelbar von dem Eindruck, welchen die gegenwärtige Empfindung hervorbringt, betroffen werden, also solche nicht gleichzeitig mitempfinden, sondern sich außer diesem Kreise befinden, und nur mittelbar daran Theil nehmen. Die mitempfindenden Chöre dagegen sind solche, welche mit in der gegenwärtigen Empfindung befangen, sonach an ihr unmittelbar Theil nehmen müssen.“

„Die Chöre der ersten Art sind, in der Regel, dem Oratorium, die der zweiten Art der Oper eigen, obgleich Ausnahmen von dieser Regel recht gut statt finden können. Die betrachtenden Chöre werden in der Musik am Genügendsten durch die Fuge selbst oder doch durch eine sonstige fugenartige Behandlung ausgedrückt.“

„Die mitempfindenden Chöre aber verlangen eine der vorigen entgegengesetzte Behandlung und geben sich daher am besten

in der gleichzeitigen Verbindung der Melodie mit der Harmonie, wenn solche nämlich nicht ganz strenge angewandt wird."

Beim Schluß dieses Artikels wird noch Einiges über die **Ouvertüre** gesagt, das wohl einer allgemeinern Beachtung werth ist und darum auch hier stehen mag.

„Das viele Sonderbare und Unzulässige, was jetzt bis zur Widerlichkeit über diese Musikstücke gesagt und geschrieben worden, möge hier unberührt bleiben. — Die Ouvertüre soll den Zuhörer für das Ernste, Erhabene, Würdige, oder für das Schauerliche, Geheimnißvolle, oder für das Frohe und Gemüthliche, oder worin sonst die Hauptempfindung des Ganzen besteht, empfänglich machen. Die leichteste Art, dieses zu bewirken, glauben Manche, ja Viele, sei die, wenn die auffallendsten und entschiedensten Hauptsätze, welche im Laufe des Singspiels vorkommen, auf eine passende und leicht begreifliche Weise zu einem Ganzen verbunden werden. Diese leichte und gewöhnliche Art, solche Musikstücke zu schaffen, haben die großen Tondichter, mit weniger Ausnahme, mit Recht verschmäht. Denn ein solches Flickwerk, welches in den meisten Fällen nur eine bunte Musterkarte ist, giebt höchst selten einen bestimmten und entschiedenen Eindruck, und somit ist zwar das Gemüth des Hörers aufgeregt, keineswegs aber für eine gewisse Art der Empfindungen besonders empfänglich gemacht. Hört Jemand ein solches Musikstück und die darauf folgende Oper mehrere Male, so wird zwar durch dasselbe allein, vermöge der Reminiscenzen, welche es aus der ganzen Oper in sich enthält, in ihm das ganze Bild der Oper aufgeregt; solches ist aber nur darum möglich, weil ihm das ganze Bild bekannt ist. Kennt der Hörer das Bild nicht, welches die Ouvertüre aufregen will, so kann er sie unzählige Mal hören, ohne sich auch nur einen Begriff von demselben machen zu können. Von dieser Art Ouvertüren giebt es viele, wiewohl wenig gelungene und noch weniger vortreffliche. Unter die letzteren gehört unstreitig ganz zuerst die zum **Don Juan** und die zum **Freischützen**. Diejenige Art der Ouvertüren, die nicht gleich der vorigen von einzelnen Ideen, die im Ganzen sich finden, zusammen gesetzt, sondern die an und für sich bestehen, wohl aber dem Gegenstande, dem sie vorhergehen, völlig angemessen sind, und unter denen sich mehrere vortreffliche von **Mozart** und **Cherubini** befinden, dürfte wohl als die bessere Art betrachtet und angenommen werden."

Von dem, was der Verf. über **Styl** sagt, stehe folgendes hier mitgetheilt: „Wird unter dem Begriff **Styl** eine eigen-

thümliche Verhältnißmäßigkeit der Formen, aus welchen das Kunstwerk besteht, verstanden, durch welche sich also die Kunstwerke unter einander, der Form nach, unterscheiden, und die der Künstler bei dem Schaffen der Werke erfüllen muß: so ist der Styl diejenige Eigenschaft, welche dem Kunstwerke an und für sich, wie auch seiner Gattung nach, zukommt."

„Wird aber unter dem Begriff Styl die Eigenthümlichkeit verstanden, die dem Künstler als Genie beiwohnt, und mittelst welcher er den Kunstwerken, die er schafft, ein besonderes Gepräge giebt, wodurch sie sich von den Kunstwerken anderer Künstler, gleichviel in welcher Gattung, auszeichnen: so ist der Styl diejenige Eigenschaft, welche dem Künstler an und für sich beiwohnt. Nach der Bestimmung mancher Gelehrten, z. B. Eberhards, ist der Styl eine Eigenschaft, welche dem Kunstwerk an und für sich, und seiner Gattung nach, zukommt. Diejenige Eigenschaft aber, welche dem Künstler als Genie beiwohnt, und mittelst welcher er seine Werke auf eigne Art ausprägt, ist, in Folge jener Erklärung, die Manier." Das Wort Styl, Stylos, ist eigentlich aus der griechischen Sprache entlehnt und bedeutet zunächst Säule, und man bezeichnete später die Art oder Gattung der Säulen damit; es ist also ursprünglich ein Ausdruck der Baukunst.

„Die Manier in der Kunst dürfte wohl eigentlich nur darin bestehen, wie die Formen des Kunstwerkes in einander gefügt sind, mithin die Handhabung der Mittel seyn, wenn solche zu Formen verbunden werden. Die Manier, die also für jeden Künstler das Mittel ist, seine Werke zu gestalten, ist dem originellen Künstler aber so gut angeboren als der Styl, in dem er seine Werke schafft. Denn der Styl kann ohne die Manier gar nicht bestehen, daher sind beide bei dem originellen Künstler in Eins verschmolzen, und dieses Eine ist die Eigenthümlichkeit selbst, in der er seine Werke schafft."

Der Recens. würde unter Styl in der Musik kurz bezeichnen die von einem Zeitalter oder einem tüchtigen Künstler aufgestellte Art, welche im Allgemeinen als Norm angenommen wird, und unter Manier gleichsam das Eigenthümliche oder Persönliche des Künstlers, wodurch er sich in einer Art von andern Componisten unterscheidet.

„Die angeblich verschiedenen Arten des Styls, als Kirchen-, Theater- und Concert- (Kammer-) Styl bestehen also für die Musik nicht." Das dürfte nicht so ganz richtig seyn und mit Recht daher Widerspruch finden. Auch möchte sich der Verf.

mit dem angeführten Beispiele des Kirchenliedes: „Nun danket alle Gott ꝛc." gerade selber schlagen oder widerlegen. Nämlich es mag das Lied gesungen werden, wo es will, nach einem Siege, oder bei einem Erntefeste u. dergl., es wird in jedem dieser Fälle in einer gewissen Hinsicht auf gleiche oder doch ähnliche Weise erscheinen, und das ist sein Styl. — Es wird nun noch von den Schreibarten, von der gebundenen und ungebundenen gesprochen. — Hierauf folgt von Uebergängen und Ausweichungen, welche natürlich auf die Beschaffenheit und Verwandtschaft der Gefühle oder Empfindungen zurück geführt werden.

Zum Ausdruck einer Empfindung wird nun eine ihr am Meisten entsprechende Tonart gewählt, in welcher so lange verweilt wird, als dieselde Empfindung dauert. Aendert sich die Empfindung, so wird sich auch die Tonart ändern müssen, und zwar beide nach den Gesetzen der Verwandtschaft oder des natürlichen Zusammenhanges. Ein weites und wichtiges Feld, besonders bei Anlage größerer Werke, als Cantaten, Oratorien ꝛc., und es verdient daher das darüber Gesagte wohl nachgelesen zu werden. Gelegentlich wird hierbei auch Etwas von den Schlüssen gesagt.

Es folgt nun die 6te und letzte Abtheilung, welche zunächst „Ausdruck" überschrieben ist und manches Beherzigenswerthe enthält. Dann folgt über „Instrumentirung," worüber in der neuesten Zeit 2 eigne Werke von Sundelin in Berlin erschienen sind, welche man gewiß nicht ohne Gewinn mit dem Aufsatze des Verfassers vergleichen wird. Den Schluß macht: „Musikalische Malerei."

Wenn der Recens. nun noch einen Rückblick auf das ganze Urbansche Werk thut, so muß er gestehen, daß es der Form nach im eigentlichen Sinne nicht ein Lehrbuch genannt werden kann, wofür es der Verf. auch nicht ausgegeben haben will, laut der Vorrede. Die Anforderungen an ein solches sind heut zu Tage ganz andre als sonst. Logier's Bücher sind dagegen sehr wohl Lehrbücher zu nennen. Der Rec. glaubt aber, daß dieses Buch, welches er 2 Mal mit vielem Vergnügen und großem Interesse gelesen, leicht zu einem Lehrbuche in dem heut zu Tage geltenden Sinne könne umgearbeitet werden; er glaubt auch, daß der Verf. darnach selber einen sehr guten Unterricht geben könne, oder es ist vielmehr ein Beleg, daß er einen solchen giebt. Streng genommen, so enthält das Buch eigentlich mehr Raisonnements über die genannten Gegenstände. Aber

der Recens. gesteht mit Vergnügen, daß Urban's **Streben und Ziel** ein ganz anderes, höheres, der Unterstützung der Staaten ungleich würdigeres Unternehmen ist, als das des **Logier.** **Urban** umfaßt den ganzen Musikunterricht, er umfaßt vorzüglich den **Gesang, die Composition** und das **Verstehen der Compositionen im höhern Sinne;** er umfaßt den ganzen Instrumental-Unterricht, ja Musikbildung im weitesten Sinne des Wortes. Eine Anstalt nach **Urban** ist ein wahres, wenn auch kleines Musik-Conservatorium, mag seine Persönlichkeit, mögen seine persönlichen Leistungen sein, welche sie wollen. **Logier's** Sache dagegen ist nichts als ein **verbesserter Klavierunterricht mit einer Accorden- oder auch Harmonielehre,** wie seine Sache bis jetzt steht. Vom Gesange weiß und macht **Logier** gar nichts. Seine ganze Sache knüpft sich nicht im Geringsten an die Bestrebungen deutscher Männer an; sie steht wie eine rein fremde da; sie kann so nie zur Nationalbildungs-Angelegenheit werden.

Bedenkt man nun noch, daß Hr. **Urban ein Stadtmusikus** im Norden an der Ostsee, mit der Darstellung und Ausführung seiner desfallsigen Ideen wahrscheinlich schon viele Jahre, allein stehend kämpft und ringt; so verdient er unsre Bewunderung, unsre Aufmerksamkeit und Theilnahme wenigstens von jetzt an, **in einem hohen Grade.** Sein Beispiel ist fast einzig in seiner Art. Möge er sich durch Vorstehendes bewogen finden, recht bald, wo möglich in der Eutonia, Nachricht zu geben, in wiewelt ihm die Sache bis jetzt gelungen ist oder nicht, und namentlich, wie sie jetzt steht; ob er **Unterstützung,** die er in so hohem Grade verdiente, gefunden hat oder nicht. Bis jetzt ist dem Schreiber dieses nur so viel bekannt, daß ihn seine Mitbürger geehrt und ihn zu ihrem **Stadtrath** gewählt haben. Also die Bürger-Krone oder die Anerkennung, ein guter und brauchbarer Bürger zu sein, hätte er, aber die für sein Vaterland Preußen, die für Deutschland ungleich wichtigere, die wäre man ihm noch schuldig! — Zu allerletzt sei dem Herrn Urban hiermit noch der freundliche Rath ertheilt, doch ja recht bald zu sorgen, daß seine beiden Bücher in Leipzig in einer ordentlichen Buchhandlung ohne Schwierigkeit künftig zu beziehen sind. Der Recens. hat fast Jahre lang sich bemühen müssen, ehe er sie hat erhalten können.

Biographieen.

1. Christian Benjamin Klein,

geb. den 14ten Mai 1754 und gest. als Cantor zu Schmiedeberg in Schlesien den 17. Sept. 1825.

Christian Benj. Klein war geboren zu Steinkunzendorf bei Kupferberg in Schlesien, wo sein Vater, David Klein, ein Garn- oder Leinwandhändler und Kirchenvorsteher war. Zuerst besuchte er die Schule seines Geburtsortes, aber schon im 8ten Jahr brachten ihn seine Eltern in die Schule zu Rudelstadt, welche in jener Gegend immer eine der bessern war und wo er unter andern auch die Anfangsgründe der Musik mit erlernte. Da er sich hier schon durch Talente und Liebe zur Musik unter seinen Mitschülern auszeichnete, so brachten ihn seine Eltern nach drei Jahren, 1765, in einem Alter von 11 Jahren, nach Landshut, wo eine Art lateinische oder höhere Bürgerschule war und noch ist. Hier besuchte er nicht nur die so eben genannte Schule, um sich noch mehr Kenntnisse in den Sprachen und andern Wissenschaften zu erwerben, sondern er legte hier auch, wie er oft mit Achtung erwähnte, den ersten Grund zu seiner später als sehr gediegen allgemein anerkannten musikalischen Bildung bei dem damals wackern Cantor Gebauer, durch den er besonders, wie er oft sagte, die Würde des Kirchenstyls kennen lernte und dann die Werke der beiden Bache (wahrscheinlich Joh. Seb. Bachs des Vaters und seines Sohnes Philipp Emanuel) sorgfältig studirte; hier fing er auch schon an, seine Kräfte selber im Satze kleiner Gesänge und Orgelstücke zu versuchen.* Durch ausdauernden Fleiß und ein streng sittliches Betragen erwarb er sich hier so wie anderwärts die Liebe und Achtung seiner Lehrer.

Zu seiner noch weitern, sowohl wissenschaftlichen als musikalischen, Ausbildung ging unser Klein im Jahr 1771 auf das Lyceum zu Jauer, wo er seiner bereits erlangten guten musikalischen Kenntnisse u. Fertigkeiten wegen gar bald zum Praefectus Chori ernannt wurde, wo er auch die Humaniora unter dem Rector Bormann und dem Conrector

Stock mit großem Fleiße trieb. In der Latinität hatte er schöne Fortschritte gemacht und das Griechische war ihm nicht fremd. In Jauer war damals der geschickte Cantor Liebich, dessen Sohn als Prediger sich durch große Fertigkeit im Spiel u. Gesang gar sehr auszeichnete. Als Praefectus Chori hatte Klein hier noch mehr Veranlassung als in Landshut, Arien und kleine Motetten zu setzen, sowie er auch Gelegenheit fand, sich im Orgelspiel zu üben und auszubilden. Nachdem er so in Jauer 4 Jahre mit großem Nutzen für seine Bildung verlebt, erhielt er im Jahre 1775 den Ruf zum Signator (so wird in Schlesien und in der Lausitz der genannt, welcher die Lieder in der Kirche anzufangen, überhaupt den Choralgesang zu leiten hat) in der evangelischen Kirche zu Schweidnitz, wo sein rastloser Eifer unter dem damals berühmten Cantor Rohleder nur Gelegenheit fand, sich weiter auszubilden. Gegen den Schreiber dieses rühmte er Schweidnitz in dieser Hinsicht einmal ganz besonders. Er scheint überhaupt bald ein gewisses Renomée durch die Gebirgsgegend erlangt zu haben; denn im Jahr 1778 wurde er zum Lehrer an die Schule nach Ober-Schmiedeberg berufen mit der Zusicherung die Cantor- u. Organistenstelle bei der nächsten Erledigung zu erhalten, was auch 1780 schon erfolgte. Doch mit diesem Posten war, wie auch an vielen andern Orten gewöhnlich ist, zugleich eine Schullehrerstelle verbunden und die daraus hervorgehenden Schularbeiten nahmen ihn nicht selten so in Anspruch, daß er bei Tage der Musik bei Weitem nicht soviel Zeit widmen konnte, als er wohl wünschte. Es blieb ihm daher nichts anderes übrig, als die Nächte zum Lesen und Studiren der Partituren und theoretischen Werke zu Hülfe zu nehmen. Wirklich war sein Eifer hierin sehr groß, seine Begierde, noch immer mehr Kenntnisse zu sammeln, fast nicht zu sättigen. Er schaffte sich nicht nur nach und nach alle damaligen guten theoretischen Werke von Marpurg, Kirnberger, Albrechtsberger, Türk rc. an, sondern er suchte sich auch durch das damals mit der Breitkopfischen Handlung in Leipzig verbundene Noten-Abschreibeinstitut eine Menge Abschriften von alten guten seltenen, besonders italienischen Kirchenmusiken zu verschaffen, wozu ihm einige jährlich nach Leipzig zur Messe reisende, die Kunst auch liebende Kaufleute auf eine sehr freundliche Weise behülflich waren. So gelangte Klein nach und nach zu einer ausgezeichnet schönen werthvollen musikalischen Bibliothek, welche man weit und breit vergeblich suchte. Was aus ihr geworden oder wohin, an wen

sie gekommen ist, weiß der Schreiber dieses dermalen nicht, nachdem ein Versuch, dieselbe für das evangelische Seminar zu Breslau zu gewinnen, ohne Erfolg geblieben. Seine häusliche Einschränkung sowie seine anderweitigen freundschaftlichen Verbindungen begünstigten diese seine Wünsche und Kunstliebhaberei glücklicher Weise. Denn durch ein Vermächtniß seiner ersten Gattin, einer verwittwete Hillmer, welche er den 14ten Mai 1789 geehelicht, mit der er aber nur 18 Wochen verbunden gewesen, war er in Besitz eines bedeutenden Vermögens gekommen. Doch er machte davon oft einen sehr gemeinnützigen Gebrauch und verwendete unter andern Mehreres zur Vervollkommung und Vergrößerung des von dem alten Orgelbauer Engler in Breslau erbauten Orgelwerkes.

Hier in Schmiedeberg war es nun, wo Klein, nachdem er einige Reisen mitunter nach Görlitz zu Nicolai, der sein Freund, und vorzüglichstes Muster wohl war, nach dem er sich im Orgelspiel bildete, nach Dresden u. Leipzig zu Hiller, den er sehr hoch schätzte, nach Schweidnitz und Breslau rc. gemacht, zum Manne in der Kunst reifte. Zu bedauern war nur, daß er sich den beßten Theil des Tages über mit den Abc-Schützen abmühen mußte. Doch soll er auch darin in der frühern Zeit nicht ganz ohne Auszeichnung gewesen sein. Er soll eine gute Catechisation gehalten, die Begriffe den Kindern recht gut entwickelt haben; sie sollen auch bei ihm in kurzer Zeit lesen und eine deutliche Handschrift schreiben gelernt haben. Er soll auch in seinen Schulwissenschaften mit dem Zeitalter fortgeschritten und fleißig Recensionen pädagog. Schriften gelesen haben, wie er denn überhaupt nach und nach in den Besitz einer ziemlichen Bibliothek von Schul- u. Erziehungsschriften gelangt war. Er hatte und befolgte, wie anderwärts so auch hier, den Grundsatz: „Prüfet Alles und das Gute behaltet!" Doch mit dem neuesten Schulwesen, besonders mit der Pestalozzischen Methode schien er sich nicht wohl mehr befreunden zu können. In der Schule selber und in der Behandlung der Kinder war er etwas ernst und fast etwas zu streng Der Ernst scheint überhaupt in seinem Leben und Wirken vorgewaltet zu haben. Doch kehren wir zu Klein, dem Musiker, zurück! —

Hier in Schmiedeberg, in den neunziger Jahren, war es, wo er eine Menge geistlicher Lieder, Kirchenarien, auch leichte Motetten, kleine Cantaten setzte u. wo namentlich sein Orgelspiel einen sehr bestimmten kirchlichen Charak-

ter erhielt. Sehr eigenthümlich und genau war er im Vortrage des Chorals. Es konnte ihm denselben selten Einer zu Dank spielen. Er selber spielte ihn mit der größten Einfachheit und Würde, langsam und fern von aller Künstelei und Schnörkelei. Vierstimmig ausgesetzte Choralbücher, es ist sonderbar, konnte er nicht leiden. Er eiferte manchmal ganz gewaltig gegen sie. In dieser Hinsicht konnte er sich wohl zu wenig herabdenken zu der Unbeholfenheit so vieler, namentlich angehender Orgelspieler. Die zu singenden Lieder las er sich vorher genau durch. Während des Spieles hatte er das Gesangbuch selber immer aufgeschlagen vor sich liegen und las genau nach aber mit fort. So wie er nach dem jedesmaligen Hauptinhalte des Liedes seine Vorspiele sorgfältig einrichtete, ebenso auch seine Zwischenspiele nach den Worten der einzelnen Strophen oder Zeilen. In jenen, seinen Vorspielen, drückte er mit Bestimmtheit, so daß es auch der Laie fühlte, entweder tiefen Schmerz, oder hohe Freude, oder Demuth u. Gottergebenheit, oder die Majestät u. Größe Gottes, das feste Gottvertrauen oder ähnliche religiöse Gefühle, je nachdem es die Kirchenzeit, das Fest, der besondre Fall ꝛc. verlangte, in ihrer ganzen Stärke aus, so daß die Zuhörer ihn nicht lange genug hören konnten, sie waren in ihrer Darstellung wie ausgearbeitete, vollendete Ganze, die sogleich hätten niedergeschrieben werden können und für die Nachwelt verdient aufbewahrt zu werden. Eine entschiedene Stärke und Fertigkeit hatte er im Trio, so wie darin, einen Choral auf verschiedenen Manualen äußerst mannigfaltig zu figuriren. Hierin war er ein Meister, der seines Gleichen suchte. Es ist zu bedauern, daß er keine Orgelstücke wirklich niedergeschrieben und herausgegeben hat, wenigstens ist nichts bekannt von solchen.

Seine Zwischenspiele waren höchst einfach und ausdrucksvoll nach den Gedanken der einzelnen Verse gewählt, so daß sie die Gemeinde wie unvermerkt in die neue Zeile hineinleiteten und sie zugleich auch mit in der religiösen Stimmung des Liedes erhielten oder wohl gar hoben. Dabei war er fern von aller sogenannten musikalischen Malerei, deren sich manche etwas bedeutende Organisten so gern hingeben. Seine Zwischenspiele bestanden vielmehr aus einigen wenigen, höchst sorgfältig und passend gewählten Accorden. Seine Stärke und Gewandtheit in der Harmonie, so wie sein durch stete Beschäftigung mit guter Kirchenmusik gebildeter Geschmack boten ihm stets die rechten Mittel in Fülle dar. Sein Orgelspiel soll besonders am Charfreitage, am Osterfeste, bei Begräbnissen, bei Beicht- u.

Abendmahlshandlungen sehr charakteristisch u. höchst meisterhaft gewesen seyn.

Sein Ruf als vorzüglicher Organist scheint sich von da an nicht nur durch ganz Schlesien, sondern auch über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus immer mehr und mehr verbreitet zu haben, so daß sogar Reisende seines Orgelspiels wegen die Kirche besonders mitbesuchten und ihn in ihren Reisebeschreibungen erwähnten. So z. B. der Prediger Troschel in seiner Reise von Berlin über Breslau nach dem Schlesis. Gebirge im Sommer 1783 (Berlin 1784. S. 124.). Auch in der damaligen Berliner musikalischen Zeitung vom Jahr 1793. im 18ten St. hat seiner ein Berichtstatter von Schweidnitz aus über das damalige Musikwesen in Schlesien, besonders im Gebirge, rühmliche Erwähnung gethan. Dagegen erging es ihm aber durch einen sonderbaren Zufall höchst fatal in des Ober-Consistorialrath Zöllners Briefen über Schlesien &c. Berlin, b. Maurer, 1793, wo es im 2ten Theile S. 103 also lautet: „Da eben der Vormittagsgottesdienst anfing, als ich an die lutherische Kirche kam, so ging ich hinein. Die Versammlung war sehr zahlreich, fast nirgends war der kleinste Winkel leer. Ich hörte den Organisten präludiren, und erkannte darin den trefflichen Tonkünstler, Hrn. Klein, dem Hr. Prediger Troschel das gebührende Lob giebt. Aber bei der Begleitung des Gesanges beging er den gewöhnlichen Fehler geschickter Organisten, daß er durch zu viele Künsteleien das Fortschreiten der Melodie verdunkelte, zwischen den Strophen, statt einfacher Verbindungstöne, unaufhörlich Figuren und gaukelnde Läufe einschaltete, und die Gemeine verwirrte, anstatt sie zu leiten und zusammen zu halten."

Diese Stelle hat ihm gewiß schweren Kummer gemacht, obschon ihr vielleicht gerecht tadelnder Theil ihn eigentlich gar nicht betraf. Nämlich Cantor Klein ließ Andre, besonders Fremde, deren Orgelspiel er noch gar nicht kannte, höchst ungern auf seiner Orgel spielen, und doch konnte er es bei den häufigen Besuchen nicht immer ganz ablehnen. Und so hatte er an diesem Sonntage nur präludirt, den Choral aber von einem Andern spielen lassen. Auf diese Weise erklärt sich jener Tadel. Das durch obige Stelle fast allgemein unter denen, die ihn kannten, sich zeigende tiefe Bedauern, ihn so ungerechter Weise getadelt zu sehen, machte, daß Cantor Rohleder in Schweidnitz, ein in der Musik wohlerfahrner Mann, die Sache in demselben Jahrgange der Berliner musi-

kalischen Zeitung von 1793 in einem eignen Aufsatze Stück 50. S. 198 berichtigte. Auch Reichardt im 2ten Bande seiner vertrauten Briefe, auf einer Reise nach Wien S. 229 äußert sich vortheilhaft für ihn also: „Besonders angenehm fällt auch ein großer viereckiger Platz mitten in der Stadt vor der recht stattlichen Hauptkirche in die Augen, von beiden Seiten mit guten Gebäuden für die Geistlichen und Schullehrer. In dieser hellen heitern Kirche habe ich auch schon eine recht gute Predigt von dem braven Prediger Hoffmann und einen vortrefflichen Orgelspieler an dem Cantor Klein gehört. Ich habe den Choral nie mit mehr Würde und reinem religiösen Sinn vortragen hören. Die Orgel selbst ist auch recht gut."

Seine Orgel ging ihm auch über Alles und sie konnte sich gewiß unter keiner bessern Pflege befinden, als unter der seinigen. Seine Sorgfalt für dieses Instrument war außerordentlich und bewundernswerth. Es war ihm gleichsam zum Bedürfniß geworden, jeden Sonnabend Nachmittags einige Stunden in die Kirche zu gehen und die Orgel genau zu untersuchen, ob etwas an ihr fehle, ob ein Register, eine Pfeife etwa verstimmt sei, oder etwas hängen bleibe. Er hatte alle die zum Stimmen und für kleine Reparaturen nöthigen Werkzeuge und machte sich das alles selber, und wie? wie nicht leicht ein Orgelbauer es so gut macht und machen kann. Und dazu war er auf und in seiner Orgel so bekannt, daß er alles auf den ersten Griff, oft ohne hinzusehen, fand und hatte. Man mußte das wirklich einmal selber sehen. Seine Orgel war daher auch fast immer in einem guten Zustande und auch in dieser Hinsicht war er für Viele ein Muster, das nicht sobald übertroffen werden wird. Nachdem er so die Orgel reparirt oder gestimmt hatte, so setzte er sich dann gewöhnlich eine halbe oder ganze Stunde auf die Orgelbank u. präparirte sich so gleichsam auf den Sonntag.

Eben in Folge seiner genauen Kenntniß des Mechanismus einer Orgel wurde er von Magisträten, Gemeinden, Kirchen-Collegien häufig ersucht, Orgel-Dispositionen und Kostenüberschläge zu machen oder eingereichte zu prüfen, und die reparirten oder neuerbauten Orgeln zu untersuchen und abzunehmen. Auch die ehemalige Königl. Regierung zu Reichenbach, so wie die Königl. Regierungen zu Breslau u. Liegnitz benutzten diese seine ausgezeichneten Kenntnisse vom Orgelbau in gleicher Art.

Beim Unterricht im Klavier hielt er sich früher an die Theorie von Phil. Em. Bach (die wahre Art das Klavier

zu spielen), sowie er dessen Sonaten und Symphonien (natürlich nur bis zur Erscheinung solcher Compositionen von Haydn und Mozart) für das non plus ultra hielt. Er schätzte u. empfahl auch Türks, Wolfs und einiger Anderer Compositionen. Was die Fugen anbelangt, so waren ihm die von Joh. Seb. Bach schon die liebsten und höchsten.

Beim Unterricht im Gesange richtete er sich nach der Anweisung von Hiller, den er persönlich kannte und seinen Freund nannte. Als Hülfe bediente er sich dabei der Geige. Seine Sänger ließ er fleißig die Scalen und Intervalle üben, wodurch sie sicher im Treffen wurden. Das Zeitmaaß machte er ihnen durch das Angeben der Takttheile mit dem Fuße so bemerkbar, daß seine Schüler immer das Lob einer vorzüglichen Taktfestigkeit gehabt haben sollen. Anfänglich nahm er bei fröhlichen Stücken das Tempo geflissentlich etwas langsam, nach und nach aber schneller, bis es denn gehörig ging. Dabei war er sehr streng und wiederholte einen Satz so lange, bis er fehlerfrei ausgeführt wurde. Partitur und Stimmen mußten bei ihm deutlich und richtig geschrieben sein.

Bei den Proben der gewöhnlichen Kirchenmusiken hatte der Stadtmusikus mit seinen Leuten oft eine schwere Prüfung zu bestehen; denn er gab ihnen gewöhnlich ausdrücklich an, wie er dies und jenes wolle vorgetragen haben. Konnten oder wollten sie in seine Ideen nicht gleich recht eingehen, so schalt er sie in seinem Eifer wohl gar Bierfiedler u. dergl.

Eine eigne Lebensaufgabe fand der verstorbene Cantor Klein auch darin, von Zeit zu Zeit große Musiken, Cantaten, Oratorien, Opern rc. zur Aufführung zu bringen, wozu denn gewöhnlich die Dilettanten, die Schullehrer mit ihren Gehülfen und andere Musiker in der ganzen Gegend, besonders aus Hirschberg und Warmbrunn, eingeladen wurden. Auf das Einstudiren solcher großen Compositionen verwandte er viele Zeit und vielen Fleiß. Und er hatte oft gar keinen andern Lohn dafür, als das belohnende Bewußtsein, eine gute, wichtige, ausgezeichnete Musik zur Kenntniß der Gegend gebracht und den Musikfreunden damit Freude gemacht zu haben. So hat er nach und nach die meisten Oratorien von Rolle, das Elisium von Schweitzer, den Messias, das Alexanderfest, den Judas Maccabäus von Händel, den Tod Jesu von Graun, eine Passionscantate von Homilius, eine andre von Rosetti, mehrere Kirchenstücke von Hiller, die Opern Cora u. Amphion von Naumann,

das Vater unser von demselben, die Schöpfung und die 7 Werke des Erlösers von Haydn, die Oper Brennus von Reichardt rc. zur Aufführung gebracht. Die Direction führte er selber und zwar mit der größten Sicherheit am Flügel, und nie soll eine Aufführung verunglückt, sondern immer von der ersten bis zur letzten Note mit Präcision durchgeführt worden seyn.

Diese großen Musikaufführungen verursachten aber dem Verewigten um so mehr Anstrengung, als er selten ganz gesund war, sondern fast immer mit Unterleibsbeschwerden vollauf zu kämpfen hatte.

Einen wichtigen Wendepunkt in Kleins Leben brachte das Jahr 1815. Es hatte nämlich der würdige Director Hoffmann der Waisenhaus-Anstalten u. des Seminars vor Bunzlau, derselbe welcher oben als Prediger in Schmiedeberg genannt worden, im Herbst 1814, in Betracht des Zustandes der Kirchenmusiken Schlesiens sich veranlaßt gefunden, bei dem Hohen Ministerio einen Bericht deßhalb einzureichen und darin Vorschläge zur Errichtung eines Bildungs-Instituts für Organisten rc in Berlin zu thun, und den Cantor Klein aus Schmiedeberg, der dem Verfasser des Berichts von daher zu einer solchen Anstellung sehr vortheilhaft bekannt war, an die Spitze desselben zu stellen. Wahrscheinlich in Folge dieser Eingabe hatten die damaligen Herren Staatsräthe Schulz und Langermann auf einer Reise durchs Schlesische Gebirge Veranlassung genommen den Cantor Klein in Schmiedeberg näher kennen zu lernen und über ihn ausführlichen Bericht abzustatten. Kurz Klein selber wurde bald darauf im Jahr 1815 von dem Hohen Ministerio aufgefordert, nach Berlin einmal zu kommen gegen Erstattung der Reisekosten. Ungeachtet seines vorgerückten Alters machte er sich auf den Weg und ward da in Berlin veranlaßt, vor einer Commission, bestehend aus den damaligen Herren Staatsräthen Schulz u. Körner, dem Prof. Zelter und im Beiseyn mehrerer Freunde des Orgelspiels sich auf der Orgel in der Marienkirche daselbst hören zu lassen, wozu der Director Hoffmann selber schon die Idee angegeben hatte in seinem Berichte. Hier lernten die genannten Herren den Cantor Klein gar bald als einen höchst gediegenen Orgelspieler kennen und bewundern. Er ärntete dafür den größten Beifall ein; besonders soll seine ganz einfache, solide, wahrhaft kirchliche Art den Choral zu behandeln, außerordentlich gefallen haben. In einem Hochverehrl. Rescripte des Königl. Ministeriums vom

24. Nov. des genannten Jahres heißt es darüber also: „Das Ministerium bezeugt Ihnen, daß es mit Vergnügen in Ihnen einen der gründlichsten und tüchtigsten Organisten kennen gelernt hat und recht sehr wünscht von Ihren Fähigkeiten zur Ausbildung künftiger Organisten Gebrauch zu machen.“ Indeß seine Liebe zu seinem lieben Schlesien mit seinen schönen Bergen war so groß, daß er wohl schwerlich sich hätte entschließen können, in Berlin sich anstellen zu lassen, gesetzt auch, es wäre alles da gewesen, was zur Ausführung dieser Idee gehörte. Die Sache wurde daher so eingerichtet, daß der Verewigte von da an aus dem Schlesischen Kirchenmusik-Fonds jährlich zwei hundert Thaler erhielt, wofür er gehalten war, einigen ihm von den Königl. Regierungen in Schlesien oder von dem Hohen Ministerio selbst aus den Schlesischen Seminarien oder andern Anstalten zugeschickten jungen Männern einen recht sorgfältigen und gründlichen Unterricht, vorzüglich in der Composition und im Orgelspiel unentgeldlich zu ertheilen. Da Klein damals über 60 Jahre schon alt war, so verwandte man sich deßhalb auch bei dem Magistrat zu Schmiedeberg für ihn dahin, daß ihm der gewöhnliche Schulunterricht 1819 abgenommen würde u. ihm nur die Gesangsstunden verblieben. So hatte er außerdem nur noch das Musikalische in der Kirche zu besorgen und konnte sich also dem Unterricht und der Ausbildung der ihm von den Behörden zugewiesenen jungen Männer fast ungestört widmen. Ihre Anzahl ist schon ziemlich bedeutend und noch mehr das, was sie bei ihrem alten würdigen Lehrer gelernt haben, und so steht denn zu hoffen, daß sich das Gute, besonders das Einfache, Edle und Solide, das wahrhaft Kirchliche seines Orgelspiels durch dieselben in Schlesien erhalten u. fortpflanzen werde.

Sein erster Schüler war Leuschner, nachheriger Mädchenlehrer, ein verwaister Knabe, den er erzog und zu einem talentvollen Manne bildete, ihm und seinen Kindern viel Gutes erzeigte. Sein zweiter Schüler war der jetzige Conrector Breßler in Schmiedeberg, 3. Carl Freudenberg, jetzt Oberorganist an der Magdalenenkirche zu Breslau und Vorsteher eines Musik-Instituts nach Logier; 4. der Oberlehrer Dreist aus Bunzlau, jetzt im Ministerio des Unterrichts zu Berlin beschäftigt, 5. Kloß, Organist und Musiklehrer in Marienburg in Preußen; 6. Fr. Jm. Pachaly, jetzt sein Nachfolger im Amte; 7. Joh. Gottfr. Mehnert, Cantor in Gottesberg; 8. Erdmann Franz, Musiklehrer in Liegnitz; 9. Johann Gottlob Fischer, Schullehrer in Grabig bei Sorau; 10.

Carl Hocke, Cantor in Jauer; 11. Joh. Gottlob Fink, Cantor in Ottendorf bei Breslau; 12. Carl Vogt, Musiklehrer in Breslau; 13. Eduard Meister, Hauslehrer in Schmiedeberg; 14. Carl Theod. Hahn, später Schüler des Herrn Hoforganisten Rink in Darmstadt; 15. Carl Gottlob Liebelt, Musiklehrer in Glogau. Mehrere Schullehrer, Cantoren, Organisten, selbst Pastoren in der Gegend waren bald auf längere bald auf kürzere Zeit seine Schüler.

In diesem seinem Unterrichte war er äußerst gewissenhaft; er gab regelmäßig jeden Tag 2 Stunden in der Harmonielehre und wöchentlich 2 Stunden im Orgelspiel. Ueber einen jeden Accord ließ er viele Beispiele durch alle Tonarten ausarbeiten; indem er den Grundsatz hatte: „dem Musiker muß die Setzkunst so geläufig werden, wie dem Schreiber die Orthographie.“ Wenn die Accorde durchgenommen waren, so gab er aus seinem Choralbuche den Schülern eine Choralmelodie mit beziffertem Baß, und sie mußten nun dieselbe aussetzen und gehörige Zwischenspiele dazu erfinden, die er am liebsten aus 3 bis 4 Noten oder Accorden hatte und die sie ihm selten ganz einfach genug machen konnten. Bei der Durchsicht der Arbeiten seiner Schüler konnte er über einem Takt Viertelstunden lang sitzen, grübeln u. corrigiren. Das kam vorzüglich mit daher, weil er hinsichtlich der verdeckten Quinten und Octaven zu ängstlich war. Ueber jede Satzart ließ er viele Beispiele machen, nachdem er seine gründliche Belehrung vorher, etwa nach Marpurg rc. darüber gegeben hatte. So verfuhr er beim Canon, bei den Nachahmungen, bei den Fugen rc. Er suchte unter andern auch dadurch seinen Schülern recht nützlich zu werden, daß er mit denselben vorzügliche Tonstücke dieser Art von berühmten Künstlern analysirend durchging.

Seine vertrautern Freunde waren der Justiz-Assessor Fritze, Cantor Kadelbach in Bolkenhain, der Organist Kuhn in Hirschberg, der Auditeur Schaum früher in Hirschberg, jetzt bekannt als Herausgeber mehrer Händelscher Compositionen in Berlin, sein Verwandter der Pastor Geüttner in Haselbach, Cantor Rohleder in Schweidnitz. Sie besuchten sich gegenseitig bisweilen, wobei die Musik natürlich nicht selten der Hauptgegenstand des Gesprächs war.

Außer den oben genannten Componisten liebte und schätzte er noch Hasse, die beiden Benda. Mozarten hielt er anfänglich für ein blendendes Meteor am musikalischen Himmel, bis er sein Requiem und seine Messen kennen gelernt; erst

da wurde er von dem hohen Werthe seines seltnen Talents oder Genies überzeugt. Den Prof. Zelter u. den ehemaligen Consistorialrath Ritschl zu Berlin, jetzt Bischof zu Stettin, lernte er später kennen und schätzte sie beide sehr hoch. Fasch und die Theoretiker Kirnberger, Marpurg, und Albrechtsberger standen bei ihm hoch angeschrieben; ebenso auch Schicht in Leipzig. Himmel war ihm ein Stern zweiter Größe. Hoffmeister, Kozeluch, u. dergl. schätzte er gering; denn die Kirchenmusik und ihre Componisten gingen ihm nun einmal über Alles, und jeder andre Gebrauch der Musik zum bloßen Vergnügen und zur Unterhaltung schien ihm Entweihung dieser göttlichen Kunst zu sein.

Klein hat ziemlich viel componirt, und es sind in Manuscript vorhanden: 1. eine Hochzeit-Cantate für 4 Singstimmen mit Begleitung von Violinen und Blaseinstrumenten. Sie bewegte sich meist im $\frac{6}{8}$ Takt, zwar etwas fröhlich, doch sehr einfach, pastoralmäßig, und war ziemlich beliebt; 2. einige Trauungs-Motetten für 4 Singstimmen mit Orgelbegleitung; 3. mehrere Begräbniß-Arien für 3 und 4 Stimmen, ohne Begleitung, einige auch für Männerstimmen; 4. mehrere Neujahrs-Arien. Diese sowohl als jene, die Begräbniß-Arien, sind äußerst einfach, höchst rein im Satze und gehören in dieser Hinsicht zu dem Besten in dieser Art. Die beliebtesten waren: Ich weiß an wen ich glaube rc., Wie sie so sanfte ruhn rc.; 5. mehrere Heilig.; 6. ein Charfreitagsgesang für 4 Männerstimmen. Diesen und die 2 vorhergenannten Arien hat die Wittwe nach dem Tode des Cantor Klein drucken lassen. Sie sind vielleicht bis jetzt die einzigen Compositionen von Klein, welche gedruckt zu haben sind und an welche alle die hingewiesen werden müssen, welche Etwas von dem Verewigten sehen und hören wollen; 7. ein Choralbuch für seine letzten Orgelschüler; 8. eine Singschule und 9. eine Anweisung zum Generalbaß nach Kirnbergischen Grundsätzen mit vielen Beispielen; 10. eine Theorie der Fuge (zugleich die Lehre von den Imitationen, Canons rc. enthaltend). Ob noch viel davon im Druck erscheinen wird, hängt wohl von dem Erfolge ab, den der erste Versuch dieser Art haben wird.

Alle diese Sachen sind äußerst korrect oder rein im Satz, wie man sich es nach der bisherigen Beschreibung von Klein ohnehin denken wird. Einzelne Stimmen, besonders die Mittelstimmen, sind etwas monoton, haben gar zu wenig Fluß.

Klein war ziemlich langer Gestalt und litt schon seit vielen Jahren an Magenkrämpfen. Eben seine Kränklichkeit, sowie

ein beträchtlicher Verlust seines geerbten baaren Vermögens verkümmerten ihm in der letzten Zeit sein Leben und machten ihn verdrießlich, aber sein Grundcharakter, strenge Rechtlichkeit, blieb unveränderlich. Gegen Fremde und Freunde war er sehr gastfreundschaftlich und sparte keine Kosten Beleidigungen, welche er im Jähzorn zuweilen Andern zugefügt, suchte er, wenn die Wellen seines empörten Blutes wieder ruhiger flossen, durch Gutmüthigkeit, vermehrte Freundlichkeit; durch ein Glas Wein oder ein Geschenk wieder gut zu machen. Falschheit und hinterlistige Cabale verabscheute er; er sagte vielmehr Jedem die Wahrheit freimüthig ins Gesicht. Er kannte keine Menschenfurcht. Im Lobe war er karg; aber auch von sich selbst gestand er: Vor Gott sind wir alle arme Sünder. Er lebte eingezogen und kam ohne dringende Veranlassung in der Regel nicht viel aus seiner Wohnung, wo er in seinen amtsfreien Stunden Recensionen las u. Partituren studirte bei einer Pfeife Tabak und einer Tasse Kaffee. Seine Leiden nahmen im Sommer 1825 immer mehr zu, bis er denn den 27. Sept. desselben Jahres in einem Alter von 71 Jahren in ein anderes Leben hinüberschlummerte. Sein Andenken werde von den Schlesiern besonders dankbar in Ehren gehalten!

Nachrichten.

1. Der Musikverein in Leobschütz (in Schlesien.)

Die Vorliebe mehrer Einwohner für Musik, die Kunstfertigkeit einzelner derselben, veranlaßte vor mehr als 20 Jahren einen Verein, dessen Hauptrichtung war, einerseits eine Bildungsschule für jüngere Talente zu begründen, andrerseits aber musikalische Werke von höherer Kunstbedeutung und größerem Umfange aufzuführen. So sind durch Zusammenwirken der Musikfreunde, meist in dem Umkreise der Stadt wohnend, ohne fremde Kunsthülfe, die berühmtesten Werke deutscher und italienischer Tonkünstler, namentlich, um nur einige zu erwähnen, die 7 Worte von Haydn, die Schöpfung von ebendems. (und zwar im Jahre 1827 durch ein Orchester von 96 Personen), Rossini's Oratorium „Moses in Egypten“ (die Einnahme für den Griechenverein), und am 3. Mai d. J. Beethoven's erhabenes Oratorium „Christus am Oelberge,“ sowie dessen Simfonia eroica — mit der möglichsten Annäherung an den Geist der Tondichter — aufgeführt worden. Wenn auf

einer Seite die Muse der Tonkunst in dem so oft unverdient verkannten Oberschlesien würdig durch einen Zeitraum mehrer Jahre gefeiert worden ist, so hat sie auf der andern Seite als Bildnerin junger Talente, durch den Verein der Musikfreunde eingewirkt und überdieß als himmlische Muse nicht vergessen, ihren Blick auch auf die trübe irdische Welt zu richten und jährlich einen bedeutenden Beitrag den hiesigen Orts-Armen zu gewähren. So läßt sich hoffen, daß der Verein hiesiger Musikfreunde, in immer regem geistigen Fortschritte begriffen, sich künstlerisch übend und bildend, wohlthätig wirkend, immer umfassender auszeichnen und sich das Verdienst bewahren wird, von seinem frühen Anfang, während in andern Städten Oberschlesiens, das musikalische Neisse ausgenommen, noch kein Gedanke zur Bildung eines ähnlichen Vereins erregt war, kunstfördernd im Laufe künftiger Zeit fortzuwirken. (Schles. Provinzialbl.)

2. (Aus einem Briefe an den Herausgeber der Eutonia.)

B. d. 20. Sept. 1828.

Von einer Reise nach München, Salzburg, Wien, Prag und Dresden erst jetzt zurückgekehrt, beehre ich mich, Ihnen in musikalischer Hinsicht folgende Städte zu nennen, wo ich gute Musik hörte: Halle, wo uns N. die Agende von einem stark besetzten Chore, sehr schön ausgeführt, zum Besten gab; München, wo wir gute Kirchenmusik hörten, besonders im Dom, in welchem sich auch eine große schöne Orgel befindet, die ich spielte; Wien — Kirchenmusik vortrefflich, besonders in der kaiserl. Hofkapelle, wo der Kapellmeister Eybler dirigirt, und in der St. Stephanskirche, wo die Hauptorgel ein altes, aber schönes Werk ist. Die beiden Organisten Vidal und Sechter sind vortrefflich. Der alte St., den ich besuchte, besitzt ein schönes Flügel-Fortepiano von Joseph Haydn, ein Componirpult von Mozart und die ächte Original-Partitur des Mozartischen Requiems (d. h. von Mozarts eigner Hand geschrieben). In Hrn. Kapellmeister Drechsler lernte ich einen freundlichen lieben Mann kennen. Er ist Verf. einer Harmonielehre, welche sehr zu empfehlen ist.

In den katholischen Kirchen sowohl in München, als in Salzburg und Wien hört man größtentheils nur Messen, Offertorien u. dergl. von Michael Haydn, welcher sehr geliebt wird und von dessen Art zu componiren sich selbst größere Componisten neuerer Zeit vergeblich bemühen abzugehen, — ich meine von der Form und dem Styl.

In Prag hörte ich zu St. Veit eine schöne Messe aus Dbur von Preindl, ehemaligen Kapellmeister in Wien an der St. Stephanskirche, unter Direction des geschickten Kapellmeisters Witaschek. In Dresden. — In der kathol. Hofkirche gab man eine Messe von Schuster, sie machte aber nicht die Wirkung, welche ich mir bei der guten Besetzung des Orchesters versprochen hatte, obschon der neue Kapellmeister Reißiger vortrefflich dirigirte.

Joh. Schneider, Organist an der evangel. Hofkirche, den ich verschiedene Male auf der Orgel zu hören Gelegenheit fand, ist ein ganzer Meister auf seinem Instrument und dabei ein Harmonist von großer Bedeutung. Seine Variationen über das Thema: Heil dir im Siegerkranz ꝛc. von ihm auf seiner Orgel gespielt, thun dar, was ein großer Musiker auf diesem Instrumente vermag.

Herr Uthe, Hof-Orgelbauer zu Dresden, ein recht gebildeter Mann, zeigte mir das Innere der schönen Orgel in der kathol. Hofkirche. Es ist Schade, daß dieser geschickte Mann nicht Gelegenheit findet, Orgeln von größerem Umfange zu erbauen; er würde gewiß im Stande sein, etwas Bedeutendes zu liefern. —

Bekanntmachungen.

Freundliche Bitte um Beiträge zu einem Denkmal für Chladni und Berner.

Den 4. April 1827 starb zu Breslau plötzlich am Schlage der weltberühmte Akustiker Chladni, ein sehr gelehrter und um die Tonkunst vielfach verdienter Mann. Des Sonnabends drauf, den 7. April, wurde er begraben auf den hiesigen großen Elisabethkirchhof in der Nicolai-Vorstadt und eine Anzahl Männer, die ihn früher durch seine Schriften oder in der letzten Zeit durch seine Vorlesungen hatten kennen, lieben und hochachten gelernt, begleiteten seinen Sarg bis zum Grabe. Der Musik-Director Fr. Wilh. Berner, als Oberorganist der Kirche, hatte nicht nur ein Musikchor, das von der eisernen oder Königsbrücke an vorm Sarge des Verewigten herging und den Choral: „Jesus meine Zuversicht ꝛc.“ (Chladnis Lieblingsmelodie) blies, sondern auch aus den evangel. Seminaristen einen Sängerchor von 80 Stimmen besorgt, welche am Eingange des Gottesackers die Leiche mit dem Gesange desselben Kirchenliedes empfingen und unter verstärkter Instrumentalbegleitung bis zum Grabe hinge-

teiteten, wo Prof. **Steffens** einige Worte über den Verstorbenen, besonders über sein kindliches Gemüth sprach; darauf folgte nach in der Begräbnißkirche ein kurzes Trauerspiel auf der Orgel von Berner. So erhielt der berühmte Dr. **Ernst Florenz Friedr. Chladni** ein Leichenbegängniß, wie es hier nicht Vielen zu Theil wird, ein ausgezeichnetes und ihn möglichst ehrendes. Viele werden sich noch erinnern, wie thätig und beschäftigt der Musikdirector **Berner** dabei war, indem er den ganzen musikalischen Theil desselben über sich genommen, und Niemand hat wohl im Geringsten daran gedacht, daß man **über** 5 Wochen, gerade an **demselben Tage** u. zu **derselben Zeit**, ihn **selber** in dies **nämliche Grab** legen werde. Ja, so ist es. **Berner** starb am allgemeinen Buß- und Bettage 1827 den 9. Mai und wurde den 12. d. begraben unter Begleitung von 3 verschiedenen blasenden Musikchören und ebenso von zahlreichen Sängerchören.

Berner hat, außer seinen vielen und mit **unter höchst genialen Compositionen für Gesang und Instrumente**, besonders durch sein ausgezeichnetes Pianoforte- und Orgelspiel, durch sein seltenes Talent im Dirigiren, durch seine überaus große Bereitwilligkeit und seine uneigennützige, selbst durch allerlei Unfälle nicht zu ermüdende Gefälligkeit im Mithelfen, Einstudiren, Arrangiren und Dirigiren sowohl bei den gewöhnlichen stehenden Concerten, als auch und namentlich bei Extraconcerten und außerordentlichen Musikaufführungen ꝛc. Vielen, sehr Vielen in und außer Breslau großes Vergnügen und seltene Genüsse verschafft und er wird in dieser Hinsicht von den Breslauern noch lange vermißt, er wird vielleicht nie ersetzt werden.

Ist es nicht für alle die, welche von der Erinnerung an den einen oder den andern dieser beiden in ihrer Art seltenen Männer angenehm durchdrungen werden, schuldige Pflicht der Dankbarkeit, ihnen auf das Grab, das sie beide in sich einschließt, wenigstens einen Stein setzen zu lassen, auf welchem kurz geschrieben steht, welche verdiente Männer darin liegen? damit ihrer Mitwelt nicht könne der Vorwurf gemacht werden, unfähig der Erkennung ihrer Leistungen oder undankbar gegen dieselben gewesen zu sein; damit auch später Kommende eine Aufmunterung zur Beförderung der Wissenschaften und Künste darin für sich mehr finden mögen.

Es ergeht daher an alle, welche den **berühmten Chladni** wegen seiner großen Verdienste um **die Tonkunst, die Phy-**

sik und die Naturgeschichte verehren, sowie an alle, welche Berners Unterricht belehrt, die sein Spiel und sein Talent für Erhöhung des Gesellschaftlichen ergötzt, welchen seine uneigennützige Gefälligkeit wohlgethan, kurz an alle seine ehemaligen Schüler und Zuhörer welche wissen was an ihm zu schätzen war, die Bitte, Beiträge, sie seien so klein wie sie wollen, an den Unterzeichneten auf möglichst portofreien Wegen einzusenden, oder zu unterschreiben zur Errichtung eines Denksteines auf ihrem gemeinschaftlichen Grabe. Alle eingehenden Beiträge werden in den folgenden Heften der Eutonia in der Ordnung, in welcher sie ankommen, genau aufgeführt und über die Verwendung des Ganzen wird zu seiner Zeit öffentlich Rechnung gelegt werden. Der brave Künstler, Herr Bildhauer Mächtig hier, hat versprochen die Besorgung der Ausführung gefälligst zu übernehmen.

Breslau, den 1sten October 1828. Hientzsch.

N. S. Alle hochgeehrten Redactionen von Zeitungen u. Zeitschriften werden hiermit zugleich ergebenst ersucht, die vorstehende Einladung zu Beiträgen für die Errichtung eines gemeinschaftl. Denkmals für Chladni und Berner, wenn nicht ganz, so doch ihrem wesentlichen Inhalte nach zu diesem Behufe gefälligst aufzunehmen. H.

Lesefrüchte.

Nägeli's Gesang-Methode betreffend.

(Aus einem Briefe. Siehe Rheinisch-Westphälische Monatsschrift für Erziehung und Volksunterricht, herausgegeben von Rossel, Gymnasiallehrer zu Aachen rc. — Eine Zeitschrift, welche, so wie das Wochenblatt für Elementarlehrer, von den Schullehrern recht fleißig gelesen werden sollte!)

„Sie wünschten von mir zu erfahren, auf welche Art ich soviel für den Gesang und dadurch für Herrn Nägeli's Werke thue. Ich kann Ihnen aber nichts anders angeben, als daß ich den Gesangunterricht liebe, mit Fleiß ertheile und mich dabei an die Werke des Hrn. Nägeli halte. Ist dessen Gesangmethode aufgefaßt, in allen Theilen verstanden, und sucht man sie mit der Liebe auszuführen, womit sie gedacht, gefühlt und geschrieben ist, so folgt alles Uebrige von selbst.
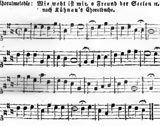
Zu bedauern ist es, daß diejenigen, welche den Gesangunterricht geben, selten den Grad wissenschaftlicher Bildung haben, um solche Werke zu verstehen. Es wäre zu wünschen, daß man für die höhern Lehranstalten, für höhere Stadtschulen, für Gymnasien und Seminarien, Gesanglehrer praktisch heranbil-

den ließe, was aber Niemanden einfällt. Allgemein wird angenommen, daß der Gesang ein schönes Bildungsmittel für die Jugend sey, aber zu sorgen, daß es auch Leute gebe, welche diese Fertigkeit in dem Grade besitzen, wie die Sache sie fordert, wird vergessen; und schriftliche Werke zu studiren, ist nicht Jedermanns Sache, wie ich das leider schon erfahren habe. Viele Gesanglehrer besitzen das treffliche Werk von Nägeli und wenden es doch nicht an, vermuthlich weil sie es nicht verstehen.
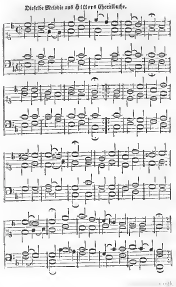
Was in den Seminarien in diesem Fache gethan wird, ist löblich, jedoch mehr für das Land, als für Städte. Wo der Unterricht in das Künstlerische, in die ästhetische Bildung eintritt, da erfordert er eigne Männer, die diese Kunst aus diesem Gesichtspunkte zu leiten verstehen. — Sobald sie aber nicht für das Elementarische die größte Achtung haben, es nicht gründlich verstehen und nicht wirklich in einzelnen Stunden noch mit Lust und Liebe betreiben: hören sie auf das ganz zu sein, was sie sein sollen u. können, nämlich Kunstbildner in Nägeli's Sinn und Geist, nach Nägeli's Beispiel."

Beilage zu S. 38.

Choralmelodie: Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen rc. nach Kühnau's Choralbuche.



Dieselbe Melodie aus Hillers Choralbuche.



A. Aufsätze.

I.

Uebersichtliche Geschichte des Wichtigsten, was für die Ausbildung der Tonkunst und ihrer Wissenschaft, vorzüglich der Harmonielehre und des Contrapuncts, so wie des Kirchengesanges, um die Zeit der Reformation, besonders von Deutschen, geschehen ist.

(Fortsetzung.)

Dieser Zeitraum der Geschichte der Musik ist in zweierlei Rücksicht höchst merkwürdig; einmal weil er die Zeit der Entstehung so vieler Choralmelodieen oder, gradezu gesagt, des Choralgesanges in Deutschland ist, und dann, weil es vorzüglich Deutsche sind, die sich darum so verdient gemacht haben. Bis dahin waren die Erfindungen wie überhaupt die Ausbildung der Tonkunst meist durch Nicht-Deutsche geschehen und meist in den Klöstern, wie halb versteckt, geblieben; aber durch die Reformation bekam sie, die Musik, und ihre Wissenschaft, wenn nicht eine andere Gestalt, so doch eine bedeutend andere Richtung, einen weit ausgedehnteren Wirkungskreis, sie wurde nach und nach ein Gemeingut des Volkes, das ja mitsang und mitsingen sollte; ja, es sollte sogar zu Hause, in den Familien zur Andacht und Erbauung gesungen werden und wurde auch gesungen. Dies änderte die Sache ganz gewaltig.

Heinrich Finck, um 1480 lebend und um 1501 Kapellmeister des Königs Alexander von Polen, auch der ältere genannt, so wie Thomas Stolzer, aus

Schweidnitz gebürtig und Kapellmeister Königs **Ludwig** von Ungarn, und **Stephan Mahu**, ein guter deutscher Contrapunktist s. Zeit, beide um 1500 lebend und Verfasser einiger Choralmelodieen in **Hans Walthers Cantional** und in **Rhaws „Newe deutsche geistliche Gesänge** rc.," waren nebst den früher genannten gleichsam die Vorläufer der eigentlichen Choralmelodieen-Zeit, deren **Heros** Doct. **Martin Luther**, geboren 1483 zu Eisleben und 1546 ebendaselbst gestorben, neben seinen vielen andern großen Verdiensten, in einem so hohen Grade wurde.

„Ohne durch eine partheiische Vorliebe für ihn eingenommen zu sein, sagt der um die Geschichte des Kirchengesanges und der Kirchengesänge (Kirchenlieder) so hochverdiente Pastor **Rambach** zu Hamburg in seinem sehr schätzbaren Werke: „**Ueber D. Martin Luthers Verdienste um den Kirchengesang** rc., Hamburg, im Verlage der Bohnischen Buchhandlung 1813, Preis 1 Rthlr. 4 Gr."*), wird man behaupten dürfen, daß Keiner vermöge seiner Individualität mehr dazu geeignet war, den öffentlichen Gottesdienst und den Kirchengesang insbesondere auf eine würdige und zweckmäßige Art einzurichten, als grade er. **Einsicht und Gefühl, Selbstständigkeit des Urtheils und Achtung für das Volks- und Alterthümliche, Liebe zum Gesange und Kenntniß desselben nach Theorie und Praxis,** diese und noch manche andre Eigenthümlichkeiten, welche sich selten beisammen finden, bildeten bei ihm den schönsten harmonischen Verein, und setzten ihn so in den Stand, für den Kirchengesang das zu leisten, was er wirklich dafür geleistet hat."

„Da der **kirchliche Gesang**, heißt es ferner, einen Theil, und zwar den vorzüglichsten des äußern Religions-Cul-

*) Dieses Buch gehört zu den eben nicht häufig vorkommenden Büchern, welche man sowohl in der Bibliothek **eines jeden evangelischen Geistlichen** als auch in der **eines jeden evangelischen Schullehrers** zu finden wünschen muß. Der Preis desselben ist in dieser Hinsicht freilich etwas hoch; aber vielleicht ist die Verlagshandlung auf dieses hin nicht abgeneigt, denselben um ein Bedeutendes zu ermäßigen. Die Redaktion der Eutonia würde diese Nachricht gern gratis aufnehmen und überhaupt zur Verbreitung dieses werthvollen Werkes mit besondern Vergnügen mitwirken.

tus ausmacht: so kam bei den Bemühungen, welche Luther der Verbesserung desselben widmete, offenbar nicht wenig auf die Ansicht an, die er überhaupt von dem Werth der Uebungen und Gebräuche hatte, aus welchen jener äußere sinnliche Cultus besteht. Es wird darum nicht überflüssig sein, seine Grundsätze über diesen Gegenstand hier kurz mitzutheilen."

„Luther war zu tief in den Geist der Religion und des Christenthums eingedrungen, als daß er den gottesdienstlichen Ceremonieen an sich einen unbedingten Werth, eine unmittelbar wirkende oder verdienstliche Kraft hätte zuschreiben können. Ihr Werth hing nach seiner Ueberzeugung von dem bei ihr zum Grunde liegenden Absichten und Gesinnungen, ihre Kraft von dem Einflusse ab, den sie auf die Beförderung des Glaubens und der Gottseligkeit haben konnten und wirklich hatten. Es entging ihm nicht, daß die Beobachtung dieser Ceremonieen nicht auf einem ausdrücklichen Befehle des Stifters der Religion beruhe, mithin nicht wesentlich nöthig sei, und er fand in jeden Art der Gottesverehrung, die mit den Vorschriften und Grundsätzen des Evangeliums übereinstimmt, den rechten Gottesdienst, ob schon keine andere Weise mit Singen, Orgeln, Klingen, Kleiden, Zierden, Geberden da ist. Er freuete sich selbst der Einfältigkeit (Einfachheit), nach welcher die Apostel und alle Christen eine lange Zeit Messe (heiliges Abendmahl) gehalten und Christus selbst das Sacrament eingesetzet, da kein Platten, kein Casel, kein Singen, kein Prangen, sondern allein Danksagung Gottes und des Sacraments Brauch war. Er gestand, daß mit den prächtigen Weisen des Gottesdienstes Gefahr verbunden sei, daß die Augen und das Herz mit solchem Gleißen leicht in einen falschen Wahn verführet werden. — So ertheilte er auch den Rath, so wenig Tage und Stunden als möglich für diesen Gottesdienst zu bestimmen, damit nicht, wie St. Paulus sagt, der Geist gedämpfet werde. Er erklärte vielmehr: Je näher unsre Messen der ersten Messe Christi sind, desto besser sind sie; und er entwarf selbst in seiner deutschen Ordnung des Gottesdienstes gleichsam als Ideal, das Bild einer recht eigentlich evangelischen Weise desselben, wie sie in einer Versammlung von Leuten, die mit Ernst Christen zu sein begehrten, statt finden müßte."

„Das waren Luthers Grundsätze und es läßt sich voraussetzen, daß dieselben nicht ohne bedeutenden Einfluß auf seine Anordnungen in Hinsicht des Kirchengesanges bleiben konnten. Manches an seiner bisherigen Einrichtung mußte derselben zu-

folge anders modificiert, sein Verhältniß zu den übrigen Theilen des Cultus mußte anders bestimmt, **Einfachheit, Gemeinverständlichkeit, Erbaulichkeit** mußte, wie es auch wirklich geschah, die **Tendenz aller liturgischen Anordnungen** werden."

„Eine **Verbesserung des Kirchengesanges** konnte überhaupt in dreifacher Hinsicht statt finden; sie konnte die **Anordnung einer zweckmäßigern Liturgie**, sie konnte die **Einführung neuer Gesänge** (geistlicher Lieder), und die **Bereicherung** der beim **Gottesdienste** üblichen Singeweisen betreffen. In allen diesen drei Beziehungen war zu Luthers Zeit eine Verbesserung des Kirchengesanges mehr oder weniger nöthig und wünschenswerth; und in jeder derselben machte er sich um denselben verdient."

„Luther ging dabei mit einer Einsicht und Weisheit zu Werke, die nicht genug gerühmt werden können. Er behielt im Ganzen die alterthümliche Form bei, und verbesserte nur das Fehlerhafte an ihr oder fügte, wo noch mangelte, das Erforderliche hinzu. Er trat also nicht sowohl **als Schöpfer einer neuen**, sondern vielmehr nur **als Verbesserer der alten Liturgie** auf, deren Werth er von seinen Zeitgenossen im Ganzen genommen anerkannt sah, so wie er selbst ihn anerkannte."

Das Erste, worauf er in seinen liturgischen Aufsätzen drang, war die **Abschaffung** der zu vielen und übertriebenen **Mariengesänge**, des Offertoriums, desgleichen der Gesänge bei den Vigilien und Seelenmessen, weil sie den Grundsätzen des reinen Evangeliums zuwider liefen.

Merkwürdig sind die Urtheile, welche er bei dieser Gelegenheit über einzelne dieser Gesänge fällte. So urtheilte er unter andern insbesondere von den Gesängen bei der Feier des Abendmahls. „Viel Gesang in der Messe, sagt er, ist fein und herrlich vom Danken und Loben gemacht, und bisher blieben, als das Gloria in Excelsis Deo, Et in terra pax, das Alleluja, das Patrem, die Präfation, das Sanctus, das Benedictus, das Agnus Dei, in welchen Stücken allen du nichts vom Opfer findest, sondern eitel Lob und Dank; darum wir sie auch in unserer Messe behalten. Und sonderlich dienet das Agnus über alle Gesänge aus der Messen wohl zum Sacrament, denn es klärlich daher singet und lobet Christum, daß er unsre Sünde getragen habe und mit schönen kurzen Worten das Gedächtniß Christi gewaltiglich und lieblich treibt."

Merkwürdig dürften wohl auch **Luthers** Aeußerungen über verschiedene einzelne Gesänge der Vorzeit sein. So gedenkt

er der Ambrosianischen Hymnen mit Auszeichnung: „Sct. Ambrosius hat viele schöne Hymnos Ecclesiae gemacht." Nach einer Anführung in den Tischreden lobete er eines Tags „die Hymnos und geistlichen Gesänge und Gedichte Prudentii (geb. zu Calaguerts, jetzt Calahorra, in der Spanischen Provinz Altcastilien, gegen Mitte des 4ten Jahrh. und gest. nach dem Jahr 405), daß er der beste und christlichste Poet wäre, und wenn er zur Zeit Virgilii wäre gewesen, so wäre er über Horatium gelobet worden, den doch Virgilius gelobet hat. Ich wollte sehr gern, daß Prudentii Carmen, Gesänge und Vers in Schulen gelesen würden." Bei einer andern Gelegenheit sagte er von dem Gesange zu Ostern: Stetit Angelus, Der Engel stund bei dem Grabe &c., es sei ein sehr guter Gesang. Auch den „Vita in ligno moritur &c. lobte er vorzüglich. „Von dem Passionsgesange: Patris sapientia — der in der bekannten Uebersetzung: Christus der uns selig macht &c. noch lange in der protestantischen Kirche gebräuchlich gewesen, urtheilte er, das Liedlein habe viel gutes Dinges. Herodes hostis impie, deutsch: Was fürcht'st du, Feind Herodes, sehr &c., nennt er einen sehr feinen Kirchengesang. Den Gesang aber: Rex Christe factor omnium &c., von Gregorius dem ersten, erklärt er für den allerbesten Hymnus.

Aus einer andern Gattung von Kirchengesängen, die man Sequenzen oder Prosen nannte, machte er zwar im Ganzen genommen nicht so viel, weil seiner Meinung nach ihrer nur wenige waren, die nach dem Geiste schmeckten. Doch gefielen ihm auch einige sehr wohl, vorzüglich die auf Weihnachten: Grates nunc omnes &c., (deutsch: Dank sagen wir alle &c.) von Notker dem ältern zu St Gallen; ferner die auf Pfingsten: Sancti spiritus adsit nobis gratia, und: Veni sancte Spiritus et emitte coelitus, von König Robert von Frankreich, einem Sohne Hugo Capet's, dem er 997 in der Regierung folgte. Er starb im Jahre 1031. Die Ostersequenz: Victimae paschalis laudes nennt er einen sehr schönen Gesang; vorzüglich rühmt er die in demselben vorkommenden Worte: Mors et vita duello conflixere mirando, in Hinsicht auf welche er das Urtheil über ihn fällt: Es habe ihn gemacht, wer da wolle, so muß er einen hohen und christlichen Verstand gehabt haben, daß er dies Bild so fein aetlich abgemahlet, wie der Tod das Leben angegriffen und der Teufel auch mit auf das Leben zugestochen habe &c. So lobt er auch die Sequenz auf den Tag der Enthauptung Johannis des Täufers: Psallite regi &c., desgleichen die für den Advent: Mittitur

ad virginem, von welcher er sagt, sie sei nicht so grob, nämlich wie viele andere der Maria gewidmete Gesänge, sondern wohlgerathen und schön. Nicht weniger gefielen ihm auch die Gesänge am Johannisfeste; und die Beibehaltung derselben war mit ein Grund, warum er dieses Fest nicht abgeschafft haben wollte, daß zu diesen Lieblingssequenzen Luthers ganz vorzüglich auch die für das Weihnachtsfest verordnete Eia recolamus laudibus piis, ebenfalls von Notker dem ältern, gehörte, liest man in dem Berichte seines Schülers und Freundes Mathesius, welcher anführt, daß er den Vers: O beata culpa, quae talem meruisti redemptorem, oft zur Weihnachtszeit mit Freude und Rührung gesungen habe; eine spätere aber nicht wahrscheinliche Tradition setzte hinzu, er habe bei Absingung dieses Verses die ersten Gedanken vom Evangelio gefaßt

Vielleicht wird es den Lesern nicht unangenehm sein, wenn bei dieser Gelegenheit auch Luthers Urtheile über einige alte deutsche, bereits vor der Reformation vorhandene Kirchengesänge angeführt werden. Fand man ihrer gleich zu seiner Zeit nicht viele, die, wie er sich ausdrückt, etwa einen Schmack oder einen rechtschaffenen Geist hatten: so gab es doch einige, in welchen er Spuren dieses bessern Geistes fand, und die er eben deswegen für die evangelische Kirche nicht verloren gehen lassen wollte. Hieher gehören die noch jetzt gebräuchlichen Kirchengesänge: Christ ist erstanden von der Marter alle rc., Nun bitten wir den heiligen Geist rc., und „Komm heiliger Geist, die er seine schöne Gesänge nennt, und von deren letzterem er sogar sagt, der heilige Geist habe ihn selber von sich gemacht, beyde Worte und Melodey. Eben so urtheilet er über das auch jetzt noch nicht ganz vergessene „recht schöne, köstliche“ Weihnachtslied: Ein Kindelein so löbelich rc. Es muß freilich der heil. Geist den, der diesen Gesang gemacht hat, also zu singen gelehrt haben; es habe ihn gemacht, wer da wolle, so hat er's wohl getroffen, nämlich daß Christus, das Kindlein, allein unser Trost sei; welches große treffliche Worte sind und die man billig mit ganzem Ernst sollte wahrnehmen. — Von dem alten Osterliede: Also heilig ist der Tag, welches er gelegentlich anführt, sagt er: das ist ja köstlich, lieblich, tröstlich und wohl gesungen, wenn wir es nur auch betrachteten. Ganz vorzüglich aber erhebt er, wie wohl zunächst in dogmatischer Hinsicht, das Communionlied: Gott sei gelobet und gebenedeyet. Siehe, schreibt er, das genannte Lied an, ob's nicht ein herrlich rein, fein Bekenntniß und von einem rechten

Christ gemachet sei? Es sind Laien, die es zu deutsch gesungen haben und noch singen, und bekennen doch, daß sie nicht allein mit einer, sondern auch mit der andern Gestalt gespeiset sind. Und überaus ist das gründlich und christlich geredt, da sie singen: „Christus hat uns selber gespeiset mit seinem Leib und seinem Blute, nicht der Pfarrherr noch Priester ꝛc."

„Bei diesen so günstigen Urtheilen wird man es sehr erklärlich finden, daß Luther die bessern unter den alten Gesängen, die er vorfand, nicht allein nicht bei Seite setzte, sondern ihnen auch in seinem Gesangbuche einen eignen Platz anwies, mit der Vorerinnerung: diese alten Lieder haben wir auch mit aufgerafft zum Zeugniß etlicher frommer Christen, so vor uns gewest sind in der großen Finsterniß der alten Lehre, auf daß man ja sehen möge, wie dennoch allezeit Leute gewesen sind, die Christum recht erkannt haben, doch gar wunderlich in demselbigen Erkenntniß durch Gottes Gnade erhalten."

„Aus dem bisher Gesagten erhellet zur Genüge, daß Luther da, wo ihm die frühere Zeit vorgearbeitet hatte, gern, mit freudigem Danke das Alte annahm und benutzte, und nicht ohne dringende Ursache verwarf."

„In seiner Schrift: „Von Ordnung des Gottesdienstes," welche er im Jahre 1525 herausgab, erklärt er sich daher sehr bestimmt über die Beibehaltung dieser Gesänge: „die Gesänge in den Sonntagsmessen und Vesper lasse man bleiben; denn sie sind fast gut und aus der Schrift gezogen. Es war eben in diesem Jahre, wo Luther, nach dem Berichte seines Schülers und Freundes, Johann Mathesius, Pastors zu Joachimsthal, sowohl die rechte Austheilung des Abendmahls, als auch seine Gesänge aus der heil. Schrift, deutsch und lateinisch, in der Kirche von Schülern und Laien zu singen wieder anrichten helfen. Ausführlicher ist dies nachzusehen in seiner Schrift: Formula Missae et communionis pro Ecclesia Wittenbergensi, 2 Bogen in Quart, welche er auf Bitte seines Freundes, des frommen Pastors Nicolaus Hausmann zu Zwickau herausgab und demselben auch zueignete."

Die Ordnung oder Folge der einzelnen Theile des Gottesdienstes war anfänglich unter Anführung seiner Gründe folgende:

1) Die Introit (d. i. Eingangs- oder Anfangs-Gesänge) der Sonntage, und so man singet auf die Feste Christi, als Ostern, Pfingsten, Weihnachten, loben wir, halten sie

auch, obwohl die Psalmen uns dafür lieber wären, aus welchen sie genommen sind, wie ehemals gehalten ward.

2) Das Kyrie eleison nehmen wir an

3) mit folgendem Lobgesange Gloria in excelsis.

4) Nach der Collecte u. Epistel lasse man singen das Graduale (Stufengesang, weil der fungirende Geistliche ihn auf einem erhöheten Tritte anstimmte), etwa mit zweien Versen sammt dem Alleluja oder der eins.

5) Lassen wir keinen Sequenz oder Pros singen, es wäre denn, daß dieser kurze Sequenz dem Pfarrherrn gefiel, den man auf Weihnachten singet: Grates nunc omnes 𝔯𝔠.

6) Nach dem Evangelium gefällt es uns nicht übel, daß man das Symbolum Nicaenum singe, wie es je und je gewöhnlich gewesen.

7) Hierauf folge die Predigt.

8) Wenn Brot und Wein zubereitet sind, soll man also fortfahren und singen: Dominus vobiscum! Antwort: Et cum spiritu tuo! (Hier folgt die ganze Präfation.)

9) Darnach das Qui pridie (Einsetzungsworte.)

10) So nun die Consecration vollendet ist, soll der Chor das Sanctus singen, und

11) unter dem Benedictus soll das Brot und der Kelch nach altem Brauch aufgehoben werden 𝔯𝔠.

12) Nach dem soll das Pater noster gelesen oder gesungen werden; und darauf bald Pax Domini 𝔯𝔠. (In den Sächsischen Kirchen folgt jetzt gewöhnlich nach der Predigt ein Lied, nach welchem zuerst das Vater unser und dann die Einsetzungsworte gesungen werden, worauf sofort unter Orgelspiel und Gesang die Austheilung des heil. Abendmahles erfolgt. Eine Anordnung, welche viel Feierliches und Erbauliches hat.)

13) Hernach reiche der Priester das Sacrament beide ihm selbst und dem Volke, indeß singe man das Agnus oder auch das Commun.

14) Nach der Collecte soll der Priester wieder singen: Dominus vobiscum! &c. Und für das Ite, missa est, singe man Benedicamus Domino mit dem Alleluja, im gewöhnlichen Ton, wo und wenn's gefällt, oder nehme die Benedicamus, so man in der Vesper braucht.

Zwei Jahre später, im Jahr 1525, erschien die Formulae missae et communionis &c. von dem als Liederdichter bekannten **Paul Speratus** (aus dem Schwäbischen Geschlechte der von Spretten, geb. 1484 und gest. 1554) ins Deutsche übersetzt unter der Aufschrift: „**Weise christliche Messe zu halten und zum Tisch Gottes zu gehen;**" und im Jahr 1826 erschien in Quart auf 5 Bogen: **Deutsche Messe und Ordnung des Gottesdienstes**, welche theils als Vervollständigung der obengenannten Formulae missae, theils als Fortsetzung derselben angesehen werden kann. In den Hauptsachen blieb es bei dem Alten, nur in den Gesängen nahm er einige Veränderungen vor. So wurde z. B. statt des Introitus ein geistliches Lied oder ein deutscher Psalm (Ich will den Herrn loben allezeit &c.; Meine Seele soll sich rühmen des Herrn) — war ein Sängerchor da, so dieselben als Motetten — zu singen verordnet; darauf Kyrie eleison, aber nur 3, nicht 9 mal; (die Gesänge: **All' Ehr' und Lob soll Gottes sein** &c., und **Allein Gott in der Höh' sei Ehr'**, welche in der Folge an die Stelle des Gloria getreten, hatte man damals noch nicht); dann nach der Collecte und Epistel ein deutsches Lied: **Nun bitten wir den heil. Geist** &c., oder sonst eins. Ferner nach dem Evangelium (statt des lat. Patrem) der Glaube zu deutsch: **Wir glauben all' an einen Gott** &c., und dann die Predigt. Nach dieser (statt der Präfation) eine öffentliche Paraphrase des Vater unsers, und Vermahnung an die Communicanten. Nach der Consecration das deutsche Sanctus: **Jesaia dem Propheten das geschah**, oder: Gott sei gelobet &c., oder Hussens Lied: Jesus Chri-

stus unser Heiland ꝛc., oder das deutsche Agnus: Christe, du Lamm Gottes ꝛc.“

„Daß Luther sich durch diese liturgischen Anordnungen um den öffentlichen Gottesdienst und um die Erbauung des Volkes vielfach verdient gemacht habe, wird kein Unpartheiischer in Abrede stellen können. Die Puncte, durch welche sich Luthers Liturgie von den ältern zu ihrem Vortheil unterscheidet, sind vorzüglich folgende: Zuerst die Abkürzung des Kirchengesanges; dann zweitens größere Freiheit für die Pfarrherren, in Hinsicht der Auswahl und Bestimmung einzelner gottesdienstlicher Gesänge. Ein drittes wichtiges, ja das wichtigste Verdienst ist die Einführung der deutschen Sprache bei dem Gottesdienste, und die dadurch bewirkte größere Theilnahme des Volkes an dieser gottesdienstlichen Uebung.“

„Genau genommen kann man zwar nicht sagen, daß die Einführung der deutschen Sprache beim gottesdienstlichen Gesange Luthers Werk gewesen sei. Denn es waren schon im 12ten, 13ten und 14ten Jahrh. von verschiedenen Männern, besonders von Minne-, wie später von Meister-Sängern, darin Versuche gemacht worden, von denen unstreitig der originellste war, welcher um 1400 Peter von Dresden, eigentlich Peter Faulfisch genannt, geb. gegen Ende deß 14ten Jahrh. zu Dresden, oder nach Andern zu Tauskow ob der Mist und gest. nach abwechselndem Aufenthalte zu Zwickau, Chemnitz und Prag an letzterm Orte 1440, machte oder wer sonst der Verf. der halb lateinischen und halb deutschen Kirchenlieder: In dulci jubilo, nun singet und seid froh ꝛc., Puer natus in Bethlehem, deß freuet sich Jerusalem ꝛc. sein mag. Diese Lieder, so wie die im 15ten Jahrh. meist durch Uebersetzungen aus alten lateinischen Kirchengesängen entstandenen: Gelobet seyst du Jesu Christ ꝛc.; Der Tag, der ist so freudenreich ꝛc.; Freuet euch, alle Christenheit ꝛc.; Christ fuhr gen Himmel ꝛc.; Gott der Vater wohn' uns bei ꝛc.; In Mitten unsers Lebens ꝛc.; desgl. aus dem Anfange des 16ten Jahrh.: Christ, der du

bist das Licht rc. ; Die Mutter stund voll Leid und Schmerzen rc., und dann ganz besonders die Original-Lieder: Ach hülf mich Leid und sehnlich Klag' rc., von dem Mönch Adam von Fulda, und: Da Jesus an dem Kreuze stund rc., von Joh. Böschenstein, geb. 1472 zu Eßlingen, und, nachdem er Prof. der hebräischen Sprache zu Ingolstadt gewesen, gest. 1536, waren nebst den S. 110 und die folg. bereits genannten alle schon vorhanden und hatten den Weg ziemlich gut angebahnt.

„Daß man dergleichen geistliche Lieder vor der Reformation schon hatte u. von denselben beim öffentlichen Gottesdienste auch Gebrauch machte, war übrigens zu Luthers Zeit eine so allgemein bekannte Sache, daß Melanchthon in der Apologie der Augsburgschen Confession ohne Weiteres sagt: „Dieser Gebrauch ist allezeit für löblich gehalten in der Kirche. Denn wiewohl an etlichen Orten mehr, an etlichen Orten weniger deutsche Gesänge gesungen werden: so hat doch in allen Kirchen je etwas das Volk teutsch gesungen, darum ist's so neu nicht."

Luther selber ließ aber verschiedene Aufforderungen ergehen, deutsche geistliche Lieder anzufertigen, und so kam es denn dahin, daß er schon 1525 eine Sammlung solcher theils von ihm selbst, theils von andern verfertigter Lieder veranstalten und zum Druck befördern konnte. Den ersten Weihnachts-Feiertag desselben Jahres wurde der Gottesdienst zum ersten Mal ganz in deutscher Sprache gehalten, wodurch denn eine der wichtigsten Verbesserungen des Kirchengesanges durch Luthers weisen und unermüdeten Eifer glücklich eingeleitet wurde.

Als Gehülfen im Musikalischen dienten ihm hiebei die Kapellmeister des Churfürsten von Sachsen, Conrad Rupff und Joh. Walther, von denen bald mehr und besonders die Rede sein soll.

So wurde denn von Dr. Martin Luther nach und nach der öffentliche Gottesdienst in deutscher Sprache eingerichtet, und mit ihm auch zugleich der Choralgesang der Gemeinden. Eben zur gehörigen Nachweisung desselben ist das Vorsteh-

ende mitgetheilt worden und wird das Nachfolgende noch mitgetheilt werden. Eigentlich hätte hier das Musikalische bloß berührt werden sollen; dasselbe ist aber mit der geistlichen Poesie und den kirchlichen Einrichtungen in damaliger Zeit so eng verbunden, daß es sich kaum ohne Nachtheil von einander getrennt darstellen läßt. Zudem ist ja die Geschichte der Einführung des Gottesdienstes in deutscher Sprache, so wie und namentlich die Geschichte und Kenntniß der geistlichen Poesie oder Kirchenlieder den meisten Lesern der **Eutonia** wohl nicht minder wichtig und nützlich.

Das Verdienst, welches sich Luther in musikalischer Hinsicht um den öffentlichen Gottesdienst erwarb, bestehet indeß nicht bloß in der Fürsorge für die Erhaltung des Choralgesanges; auch an der Vervollkommnung und Verschönerung desselben nahm er Antheil. Er legte einen großen Werth auf die Singe-Chöre und hielt sehr auf Gesang-Unterricht in den Schulen, obwohl jene damals nichts anders und nichts mehr waren, als jetzt die Currende-Singeschüler sind. Er hatte ja die Wohlthätigkeit dieser Anstalten an sich, also aus eigner Erfahrung, kennen gelernt.

Ein Verdienst ganz eigenthümlicher Art, das sich Luther um den musikalischen Theil des Kirchengesanges erworben, besteht in der **Bereicherung desselben** durch neue von ihm selbst erfundene Singweisen, sowohl für das Volk beim öffentlichen Gottesdienste, als auch für das Chor und die Geistlichen.

Hiebei war Luthern sehr förderlich, daß er selber **Dichter und Musikverständiger war**. Er hatte nicht nur eine reine helle Stimme zum Singen, sondern er besaß auch eine große Liebe und vielen Sinn für die Musik, wie überhaupt viel Anlage zur Tonkunst. Zur Ausbildung dieser Talente fand er als Knabe zuerst in der Schule zu **Mansfeld**, und noch mehr seit seinem 14ten Jahre in **Magdeburg** und später in **Eisenach** Gelegenheit, wo er nicht allein nach damaliger Weise in der Singekunst unterrichtet, sondern auch unter die Chor-

und Singeschüler aufgenommen wurde. Und dann wolle man nicht vergessen, daß er mehrere Jahre in einem Augustiner-Kloster gewesen, wo des Singens manchmal fast kein Ende war. Die Bildung, welche er in diesen Instituten empfangen hatte, wirkte bei ihm, wie bei so manchem andern, der in seiner Jugend an ihnen Theil genommen, noch in der Folge wohlthätig fort; und nie vermochte weder der Ernst höherer Wissenschaften, noch das Gedränge von Arbeiten und Sorgen, unter welchen er den größten Theil seines Lebens hinbrachte, die früh in ihm gepflanzte Liebe zur Tonkunst zu ersticken. Musicam, sagt er selbst, habe ich allzeit lieb gehabt. Ja, seine Liebe zu ihr nahm in eben dem Grade zu, in welchem sein religiöses Gefühl an Stärke und Lebhaftigkeit gewann, und sich zur vollen Freudigkeit des Glaubens in seinem Gemüthe ausbildete; denn dieser Glaube war es, von dem er aus eigner Erfahrung sagte, daß er das Herz fröhlich mache, so daß man's nicht lassen könne, man müsse mit Lust singen. Nichts begreiflicher daher, als daß seine Neigung sich vorzüglich auf religiösen Gesang hinlenkte, der freilich ohnedies nach dem Geiste seiner Zeit den Vorzug vor allen andern Gattungen der Musik behauptete, und auf den sich die Compositionen der damaligen berühmtesten Tonsetzer fast ausschließlich einschränkten. Von diesem religiösen Gesange, als der höchsten Weihe der Kunst, sind auch eigentlich nur die Lobeserhebungen zu verstehen, die Luther in seinen Schriften so oft und mit so vieler Wärme der Tonkunst macht. Er nennt sie in dieser Beziehung eine der schönsten und herrlichsten Gaben Gottes, und giebt ihr nach der Theologie den nächsten Platz und die höchste Ehre. Musica ist, sagt er, eine halbe Disciplin und Zuchtmeisterin, so die Leute gelinder und sanftmüthiger, sittsamer und vernünftiger machet. Musica ist das beste Labsal einem betrübten Menschen, dadurch das Herze wieder zufrieden, erquickt und erfrischt wird. Ferner: Es ist kein Zweifel, es stecket der Saame vieler guten Tugenden in solchen Gemüthern, die der Musik erge-

den sind; die aber nicht davon gerührt werden, die halte ich den Stöcken und Steinen gleich. Die Jugend, sagt er, soll man stets zu dieser Kunst gewöhnen; denn sie machet feine geschickte Leute. Man muß Musicam von Noth wegen in Schulen behalten. Ein Schulmeister muß singen können; sonst sehe ich ihn nicht an."

„Bei dieser Liebe zur Tonkunst, in welcher Luther sich immer gleich blieb, kam es ihm sehr zu Statten, daß er selbst musikalische Fertigkeiten und Kenntnisse besaß, vermittelst derer er sich den Genuß ihrer Reize durch eigne Uebung verschaffen konnte. Er sang seine Stimme nach den Regeln der Kunst und zwar nicht bloß im schlichten Choral, obgleich er die Melodieen desselben ungemein liebte, sondern auch im mehrstimmigen Gesange figurirt gesetzter Hymnen und Responsorien. So oft er daher in den Stunden, die seine Berufsgeschäfte ihm übrig ließen, oder auch sonst bei besondern Veranlassungen das Bedürfniß der Aufheiterung empfand, pflegte er sich mit der Musik und vorzüglich mit dem Gesange zu beschäftigen. Besonders waren es die Abendstunden nach der Mahlzeit, die er in Gesellschaft seiner Söhne und Tischgänger den musikalischen Unterhaltungen widmete. Da sang man schöne liebliche Mutetten und Stücke von Senfl, Josquin u. andern Meistern, zu welchem Ende Luther bisweilen geübte Sänger bei sich zu Gaste lud und eine Cantorei in seinem Hause anrichtete."

Diese Aeußerungen und Nachrichten über Luthers musikalischen Sinn und seine Kenntnisse und Fertigkeiten in der Musik besonders im Gesange, sind aus dem Grunde mitgetheilt, weil sie am besten die Ueberzeugung vorbereiten können und müssen, daß Luther wohl im Stande gewesen, die Melodieen zu seinen Kirchengesängen selbst zu componiren. Wer den Choral-Gesang, dessen Kenntniß in jenen Zeiten durch eine Menge zum Theil verwickelter und dunkler Regeln erschwert war, gründlich erlernt; wer es dahin gebracht hatte, daß er eine contrapunctisch gesetzte Motette von Senfl oder Josquin mit ihren künstlichen, nichts weniger als durchaus melodischen und leicht in's Ohr fallenden Fortschreitungen, noch dazu in einer Mittelstimme, zu singen vermochte, von dem ist es wenigstens nichts Unglaubliches, daß er einige Choralmelodieen der einfacheren Art, wie die zu den lutherischen Gesängen gesetzten sind, componirt habe; zumal wenn es anderweitig erwiesen ist, daß es ihm nicht an musikalischem Sinne und Talent fehlte. Man wird noch geneigter werden, dies für wahrscheinlich zu halten, wenn man

erfährt, daß Luther sich auch auf die musikalische Kritik verstand, und practische Kenntnisse in der Setzkunst besaß. Von dem zu seiner Zeit als Componist vorzüglich berühmten Josquin de Pres fällte er bei einer gewissen Gelegenheit das sinnreiche und des gelehrtesten Kunstrichters würdige Urtheil: Josquin ist der Noten Meister; die haben's machen müssen, wie er wollt; die andern Sangmeister müssens machen, wie es die Noten haben wollen.

Wenn das bisher angeführte es schon wahrscheinlich macht, daß Luther die Melodieen zu seinen Kirchengesängen, wo nicht alle, doch zum Theil, selbst componirt habe: so wird diese Wahrscheinlichkeit durch andere Umstände zur völligen Gewißheit erhoben: „So weiß und zeuge ich wahrhaftig, schreibt Walther, daß der heilige Mann Gottes Lutherus, welcher deutscher Nation Prophet und Apostel gewest, zu der Musica im Choral- und Figural-Gesange große Lust hatte, mit welchem ich gar manche liebe Stunde gesungen, und oftmals gesehen, wie der theure Mann vom Singen so lustig und fröhlich im Geist ward, daß er des Singens schier nicht konnte müde und satt werden, und von der Musica so herrlich zu reden wußte. Denn da er vor vierzig Jahren die deutsche Messe zu Wittenberg anrichten wollte, hat er durch seine Schrift an den Churfürsten zu Sachsen und Herzog Johannsen hochlöblicher Gedächtniß, seiner Churfürstl. Gnaden der Zeit alten Sangmeister Ehrn Conrad Rupff und mich gen Wittenberg erfordern lassen, dazumahlen von den Choral-Noten und Art der acht Ton Unterredung mit uns gehalten, und beschließlich hat er von ihm selbst die Choral-Noten octavi Toni der Epistel zugeeignet, und Sextum Tonum dem Evangelio geordnet, und sprach also: Christus ist ein freundlicher Herr, und seine Reden sind lieblich, darum wollen wir sextum Tonum zum Evangelio nehmen; und weil St. Paulus ein ernster Apostel ist, wollen wir Octavum Tonum zur Epistel ordnen: Hat auch die Noten über die Episteln, Evangelia, und über die Worte der Einsetzung des wahren Leibes und Blutes Christi selbst gemacht, wie vorgesungen und mein Bedenken darüber hören wollen. Er hat mich die Zeit drei Wochen lang zu Wittenberg aufgehalten, die Choral-Noten über etliche Evangelia und Episteln ordentlich zu schreiben, bis die erste deutsche Meß in der Pfarrkirchen gesungen ward. Da mußte ich zuhören und solcher ersten deutschen Messe Abschrift mit mir gen Torgau nehmen, und hochgedachtem Churfürsten aus Befehl des Herrn Doctoris selbst überantworten. Denn er auch die Vesper, so die Zeit an vielen Orten gefallen, mit kurzen reinen Choral-

Gesängen für die Schüler und Jugend wiederum anzurichten befohlen: desgleichen, daß die arme Schüler, so nach Brod laufen, für den Thüren, lateinische Gesänge, Antiphonas und Responsoria nach Gelegenheit der Zeit singen sollten, und hatte keinen Gefallen daran, daß die Schüler für den Thüren nichts denn deutsche Lieder sangen. Daher sind diejenigen auch nicht zu loben, thun auch nicht recht, die alle lateinische christliche Gesänge aus der Kirchen stoßen, lassen sich dünken, es sei nicht Evangelisch oder gar Lutherisch, wenn sie einen lateinischen Choral-Gesang in den Kirchen singen oder hören sollen *). Wiederum ists auch unrecht, wo man nichts denn lateinische Gesänge für der Gemeine singet; daraus das gemeine Volk nichts gebessert wird. Derowegen sind die deutsche geistliche reine alte und lutherische Lieder und Psalmen für den gemeinen Haufen am nützlichsten, die lateinischen aber zur Uebung der Jugend und für die Gelehrten. Und siehet, höret und greifet man augenscheinlich, wie der heilige Geist, sowohl in denen Auctoribus, welche die lateinischen, als auch in Herrn **Luthero**, welcher jetzo die deutschen Choral-Gesänge meistentheils gedichtet und zur Melodei bracht, selbst mitgewirket, wie denn unter andern aus dem deutschen Sanctus (Jesaia dem Propheten das geschah ꝛc.) zu ersehen, wie er alle Noten auf den Text nach dem rechten Accent und Concent so meisterlich und wohlgerichtet hat, und ich auch die Zeit seiner Ehrwürden zu fragen verursachet ward, woraus oder woher sie doch dies Stücke oder Unterricht hätten: darauf der theure Mann meiner Einfalt lachte und sprach: Der Poet Virgilius hat mir solches gelehrt, der also seine Carmina und Wort auf die Geschichte, die er beschreibet, so künstlich appliciren kann: Also soll auch die Musica alle ihre Noten und Gesänge auf den Text richten." Diesem Bericht zufolge zog Luther bei seinen, den Kirchengesang betreffenden Anordnungen allerdings **Rupff** und **Walther** zu Rathe; aber in diesem Rathgeben und in dem Niederschreiben der Noten bestand auch offenbar der ganze Antheil, den sie an seinen musikalischen Arbeiten nahmen, und überdies erstreckte sich derselbe bloß auf die sogenannte deutsche Messe, d. i. auf den Gesang der Epistel, des Evangeliums und der Einsetzungsworte bei der Austheilung des heil. Abendmahls. Die Noten zu diesem Gesange waren nach Walthers Versicherung

*) Der gute Mann mochte zu seiner Zeit wohl recht haben; lebte er aber jetzt, so würde er wahrscheinlich anders urtheilen; und thäte er es nicht, so müßte sein Urtheil berichtigt werden. Tempora mutantur et nos cum illis.

von Luther selbst gesetzt; und von den eigentlichen Kirchen- oder Choralgesängen sagt er, daß Luther sie meistentheils nicht allein gedichtet, sondern auch zur Melodie gebracht habe. So versichert auch Sleidan, in Beziehung auf: Ein' feste Burg ist unser rc. daß Luther die zu dem Inhalte desselben ungemein passende und zur Erhebung des Gemüths geschickte Singweise selbst dazu gemacht habe."

„Man übersehe nicht, daß hier nur von den Melodieen die Rede ist, die Luther selbst verfertigte. Bekanntlich nahm er in sein Gesangbuch auch einige ältere Lieder auf, die von ihm nur stellenweise verbessert oder mit neuen Zusätzen vermehrt waren. Diese Lieder wurden schon vor seiner Zeit gesungen; sie hatten also ihre Melodie, und beides, Text und Melodie, war dem Volke bekannt. Es ist durchaus kein Grund vorhanden, wegen der Aenderungen, die Luther mit jenem, dem Texte, vornahm, anzunehmen, daß er auch diese, die Melodie, verändert oder wohl gar neu componirt habe. Rambach trägt kein Bedenken, die Luthern von Manchen mit der größten Bestimmtheit zugeschriebenen Melodieen: Gott sei gelobet und gebenedeyet rc, Komm, heiliger Geist, Herre Gott rc, Mitten wir im Leben sind rc, Gott der Vater wohn' uns rc, Nun bitten wir den heil. Geist rc. und Gelobet seyst du Jesu Christ rc, aus der Zahl seiner Compositionen auszustreichen. Von den Melodieen der alten Lieder, die Luther ganz unverändert in sein Gesangbuch aufnahm, wie „Christ ist erstanden rc, Der Tag der ist so freudenreich rc," bedarf es hierüber am allerwenigsten eines besondern Beweises. Eher könnte man die Melodieen von drei andern Gesängen Luthern zuschreiben, die nur zum Theil oder nur muthmaßlich aus dem frühern Alterthum herrühren, nämlich: Mensch, willst du leben seliglich rc, Dies sind die heil'gen zehn Gebote rc und „Jesus Christus, unser Heiland, der von uns rc, wiewohl die zweite mehr das Gegentheil glauben läßt."

„Die von Luther mit manchen alten Melodieen vorgenommenen Veränderungen erstrecken sich eigentlich nur auf die aus lateinischen Originalen von ihm übersetzten Lieder. Die Melodie: Der du bist drei in Ewigkeit rc ist ganz die alte: O lux beata Trinitas. Eben so sind die beiden: Christum wir sollen loben schon rc und: Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist rc von den lateinischen Originalen, A solis ortus cardine und Veni creator Spi-

ritus, entlehnt, nur daß die für den Gesang der Gemeine sich nicht recht schickenden Dehnungen zum Theil weggelassen. Bedeutender sind die Veränderungen, die die Melodieen des Hymnus Veni redemptor gentium (Nun komm der Heiden Heiland) und das Te Deum laudamus (Herr Gott, dich loben wir) erfahren haben."

Die von Luther *neu componirten* Melodieen theilen sich, in musikalischer Hinsicht betrachtet, in *zwei Hauptklassen*, deren erste die zu den *prosaisch übersetzten biblischen Abschnitten*, die andere zu den *metrischen Liedern* gehörigen Melodieen in sich faßt. Jene unterscheiden sich durch einen einfachen, oft mehrere Sylben hinter einander im Unisono fortgehenden Gesang, der im Ganzen nach Art der alten Psalmen-Melodieen eingerichtet ist; dagegen die letztern sich durch mehrere, mannichfaltigere und ausdrucksvollere Modulationen auszeichnen. Unter den erstgenannten verdienen diejenigen die meiste Aufmerksamkeit, die Luther für die im J. 1525 zu Wittenberg angeordnete deutsche Messe setzte, und die noch jetzt an vielen Orten des evangelischen Deutschlands, wo der Gesang der Prediger beim Gottesdienste, und besonders bei der Abendmahlsfeier, noch beibehalten ist, fortwährend im Gebrauche sind. Luther wollte diesen seit vielen Jahrhunderten üblichen Gesang keinesweges abgeschafft wissen; er gab ihm sogar, wie wir gleich sehen werden, eine noch größere Ausdehnung, als er vormals gehabt hatte. Nur konnte er's nicht leiden, daß man den *deutschen Texten die alten lateinischen Choral-Noten* unterlegte; beides, Text und Noten, Accent, *Weise und Geberde*, mußte, nach seiner Meinung, aus *rechter Muttersprache und Stimme* kommen. Daher versuchte er selbst *neue Compositionen*, die er jedoch erst, nachdem *Walther* sie durchgesehen und gebilligt hatte, beim öffentlichen Gottesdienste einführte. Ihrer sind, nach der im Jahr 1516 zu Wittenberg von Luther herausgegebenen deutschen Messe und Ordnung des Gottesdienstes, drei oder, wenn man will, fünf:

1. die *Melodie der Epistel*, in 2 verschiedenen Proben;
2. die *Melodie des Evangeliums*;
   beide sind, so wie überhaupt das Singen der Episteln und Evangelien, mit Recht außer Gebrauch gekommen;
3. die *Melodie der Einsetzungsworte*. Diese ist ein köstliches Stück, und sollte, so wie das *Vaterunser*, beim heiligen Abendmahl immer gesungen werden. Frei-

lich müssen sie gut gesungen werden, wenn sie die Andacht nicht stören, sondern befördern sollen. Aber sie gut zu singen, ist eben keine so schwere Sache; und darum ist es so unrecht, wenn oder vielmehr daß sie so oft unangemessen gesungen werden.

Es gehören hierher auch noch die Melodie des Lobgesanges Zachariä: Gelobet sei der Herr, der Gott Israel ꝛc; die des Lobgesanges Simeonis: Herr, nun lässest du deinen Diener in Friede fahren; die des Lobgesanges Mariä: Meine Seele erhebet den Herrn ꝛc; desgleichen die Melodieen der lateinischen und deutschen Litaney.

Wichtiger sind die metrischen Melodieen, die nicht nur wegen ihres innern Gehaltes, sondern auch aus dem Grunde interessiren, weil sie noch jetzt größtentheils bei unsern Gottesdiensten in Uebung sind. Es sind ihrer, ungerechnet die drei oben erwähnten: Mensch, willst du leben ꝛc, Dies sind die heil'gen ꝛc, und Jesus Christus, unser Heiland, der von uns ꝛc, von denen es nicht gewiß ist, ob Luther sie componirt hat, in allen nach der Zahl 20, wie aus folgendem Verzeichnisse erhellet:

1. Nun freut euch, lieben Christen g'mein ꝛc, mit zwei Melodieen, einer ältern und einer neuern;
2. Christ lag in Todesbanden (eigentlich nicht Original-Melodie, sondern eine weitere Ausführung der alten: Christ ist erstanden ꝛc;
3. Ein neues Lied wir heben an ꝛc;
4. Aus tiefer Noth schrei ich zu dir ꝛc, gleichfalls mit zwei Melodieen, einer ältern und einer neuern, wahrscheinlich nicht von Luther.
5. Ach Gott, vom Himmel sieh darein ꝛc;
6. Es woll' uns Gott genädig seyn ꝛc;
7. Wir glauben all' an einen Gott ꝛc;
8. Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin ꝛc;
9. Jesaia, dem Propheten, das geschah ꝛc;
10. Wohl dem, der in Gottesfurcht steht ꝛc., mit 2 Melod.
11. Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod ꝛc, mit 2 Melodieen;

12. Es spricht der Unweisen Mund rc;
13. Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit rc;
14. Verleih uns Frieden gnädiglich rc, vielleicht Nachbildung der alten Melodie des Original-Liedes: Da pacem domine etc;
15. Ein' feste Burg ist unser Gott rc;
16. Vom Himmel hoch da komm ich her rc;
17. Vater unser im Himmelreich rc;
18. Christ unser Herr zum Jordan kam rc;
19. Erhalt' uns, Herr, bei deinem Wort rc;
20. Sie ist mir lieb, die werthe Magd rc;

Gerber, in s. neuen Lexicon der Tonkünstler, unter dem Artikel Luther, der sich freilich nur auf Türks „Pflichten eines Organisten" zu stützen scheint, giebt nicht nur die Anzahl der Melodieen (nur 16) von diesen, sondern auch das Uebrige bei einigen, sehr verschieden an. Nach Türk und Gerber sollen z. B. die Melodieen Nr. 16. 17. 18 rc. lange vor Luthern sehr gebräuchlich gewesen sein, also nicht von ihm herstammen.

Noch viel weiter geht der ungenannte Verfasser des Aufsatzes: „Die Sions-Harfe oder Abhandlung über das Wesen, die Geschichte und die Literatur der kathol. Kirchengesänge — in der theol. Zeitschrift Athanasia, herausgegeben von Fr. Benkert, bei Stahl in Würzburg, Bd. 2. Heft 2. S. 293. 1828. — welcher dem Dr. Martin Luther nicht nur Nr. 7: Wir glauben all' an einen Gott rc, Nr. 14: Verleih uns Frieden gnädiglich rc, abspricht mit der Behauptung, sie seien schon vor seiner Zeit da gewesen, sondern auch schreibt, daß die Melodie: Ein' veste Burg ist unser Gott rc, aus dem Hymnus an Aposteltagen: Exultet coelum laudibus etc, Nun freut euch, lieben Christen gemein rc, aus dem Hymnus: Fortem virili pectore etc, Erhalt' uns, Herr, bei deinem Wort rc, aus

dem alten Hymnus der kathol. Kirche: Jam corona virginum etc, Es woll' uns Gott genädig seyn &c., aus der Antiphonie Stabat ad lignum crucis etc, Ach Gott vom Himmel sieh darein &c, aus dem Hymnus: O Sol, salutis intimis etc, gemacht seien, oder diese Lieder wären weiter nichts, als die genannten Hymnen oder Antiphonen. Ich habe mir die Mühe genommen, die einen mit den andern nach zwei verschiedenen Ausgaben des Antiphonorium Romanum, mit Hülfe eines Freundes, der in den letzten von Amtswegen sehr wohl bekannt ist, möglichst genau zu vergleichen, aber bei den meisten auch nicht die geringste Aehnlichkeit, und nur bei einem oder zwei etwa eine kleine Spur derselben gefunden. So wahrscheinlich es mir früher war, daß manche Melodie, wenn nicht ganz, so doch theilweise, eine Reminiscenz aus einem alten katholischen Kirchengesange, den Luther als Schüler oder als Mönch im Chor viel Mal mitgesungen, sei; so bin ich jetzt durch diese Vergleichung dahin gekommen, daß ich, wenn ich nicht ganz das Gegentheil glaube, so doch überzeugt bin, sie gehören Luther ursprünglich mehr zu, als man bisher gemeint hat. Oder der ungenannte Verfasser des Aufsatzes in der **Athanasia** gebe Beweise. Uebrigens ist, die feindselige Gesinnung gegen Luther und die Reformation abgerechnet, dieser Aufsatz äußerst wichtig und belehrend für alle, welche im Gesange an katholischen Schulen und Kirchen angestellt sind und zu arbeiten haben. Sie finden daselbst nicht nur die Literatur der kathol. Kirchenlieder oder Gesangbücher, sondern auch der Melodienbücher so vollständig und nach der Zeit so wohlgeordnet zusammengestellt, wie man sie vielleicht kaum anderswo wiederfindet.

Luthers **Ruhm und Verdienst**, als Componist dieser Melodieen, ist also groß, ja unstreitig größer, als das seiner Dichtkunst; da jene sich weit länger als seine poetischen Producte im kirchlichen Gebrauch erhalten und die letztern wirklich überlebt haben. Gelehrte Musikkenner, wie

ungelehrte Musikfreunde, haben ihnen von jeher einen grossen, ausserordentlichen Werth beigelegt; so Händel, Klapstock u. s. w.

Offenbar trug die lebendigere Ueberzeugung von der Religion in damaliger Zeit, die grössere Theilnahme an Allem, was dieselbe betraf, dazu vorzüglich bei. Alles, oder doch das Meiste, was die Menschen damals dachten und thaten, drehte sich um die Religion, war religiös. Der Gebrauch der Musik hatte noch gar nicht die sinnliche, weltliche Richtung genommen, welche sie später nahm. Und dann lebte man noch ganz in der Bekanntschaft mit den alten Tonarten. Dach das sind Dinge, auf welche die Eutania öfter wird zu sprechen kommen. Für jetzt scheiden wir von diesem hochgefeierten Manne mit Dank und Hochachtung auch für seine musikalischen Leistungen.

Das Nächste, was uns obliegt, ist wahl die Schilderung seiner, aben schan rühmlichst erwähnten, Zeitgenossen und thätigen Gehülfen an dem grossen Reformationswerke, nämlich Canrad Rupffs und Johann Walthers, es sei dessen, was über sie sich auffinden läßt, so wenig, als es wolle.

Canrad Rupff (Gerber schreibt, wahrscheinlich von Prinzen geleitet, Rumpf) war ums Jahr 1520 — 30 mit Joh. Walther zugleich Sang- oder Kapellmeister des Churfürsten von Sachsen, und als solcher erbat sich ihn Luther vom Churfürsten zur Berathung über den musikalischen Theil der neuen deutschen Liturgie. Das ist Alles, was man von ihm weiß. Etwas mehr weiß man von Jahann Walther. Zwar ist unbekannt, wann er geboren ist, aber er war in jedem Fall jünger als Conrad Rupff. Er war Magister der Philosaphie, verstand gut den Cantrapunkt, war ebenfalls Sänger- oder Kapellmeister und scheint einen größern und lebhaftern Antheil an der Einrichtung der neuen Liturgie genommen zu haben als Rupff. Später wurde er mit seinen Sängern und Singeknaben von Torgau nach Dresden

versetzt, wo er ums J. 1558 gestorben zu sein scheint. Ihm hatte man das erste Lutherische deutsche Gesangbuch zu danken, das er 1524 zu Wittenberg im Druck herausgab, und das damals 8 deutsche und 37 lateinische Kirchengesänge für 4 Stimmen enthielt. Im Jahr 1544 erschien zu Wittenberg in längl. 4. die zweite Auflage desselben unter dem Titel: „Wittenbergisch Teutsch Geistl. Gesangbüchlein mit 4 und 5 Stimmen durch Joh. Walthern — aufs newe mit Bleiß corrigirt und mit vielen schönen Liedern gebessert und vermehrt." Es enthält 63 deutsche Kirchengesänge, nämlich 32 vier- und 20 fünfstimmige, die übrigen aber sechsstimmig; dann noch 37 lateinische vier- und fünfstimmige Hymnen, worunter auch einige Canons. Im Jahr 1551 kam schon eine dritte Auflage davon heraus. Außerdem sind noch einige Stücke von ihm einzeln herausgegeben worden.

An diese beiden würdigen Männer schließt sich wohl am besten Georg Rhaw an; derselbe war geboren zu Eisfeld in Franken 1488; er wurde Cantor und Musikdirector an der Thomasschule zu Leipzig, und führte als solcher bei Gelegenheit der berühmten Disputation 1519 zwischen D. Luthern u. Eck, zu Anfange derselben, eine 12stimmige Messe, und zum Beschluß derselben das Te Deum auf. Er legte bald darauf sein Amt nieder, zog nach Wittenberg u. errichtete daselbst eine Buchdruckerei, aus welcher er, unter manchen andern vortrefflichen gelehrten Werken, 1538 auch ein vierstimmiges Motetten-Werk, unter dem Titel: „Selectae Harmoniae 4 Vocum," von verschiedenen Meistern, als von Joh. Galliculus eine Passion, von Jac. Obrecht auch eine; die Motetten von Joh. Walthern, Ludwig Senfl, Simon Cellarius, Heinrich Isaak und andern, hervorgehen ließ. Ein Hauptwerk von ihm aber ist: „Newe deutsche geistliche Gesenge CXXIII. mit 4 und 5 Stimmen für die gemeinen Schulen mit sonderlichem Bleiß aus vielen erlesen, der zuvor keins im Druck ausgan-

gen. Wittenberg durch Georg Rhaw 1544." Das ist nach dem Waltherschen gleichsam das zweite Lutherische Choralbuch. Die Componisten der Lieder sind: Balthasar Resinarius (oder eigentlich Hartzer von Jessen), Lupus Hellingk, Martin Agricola, Ludwig Senfl, Thom. Stolzer, Arnold de Brück, Stephan Mahu, Virgilius Houck (auch Haug, wahrscheinlich ein Cantor oder Schullehrer des 16. Jahrhunderts zu Breslau), Benedictus Dux (wahrscheinlich Cantor zu Ulm), Sixtus Dieterich zu Costnitz (war Augustiner-Mönch, und hat bei G. Rhaw 1545 herausgegeben: Novum opus musicum etc., das nicht weniger als 122 Gesänge enthält), Joh. Weinmann, Wolfgang Heintz, *) Georg Vogelhuber, Georg Forster (geboren zu Annaberg, 1556 als Cantor nach Zwickau berufen und von da 1564 nach Annaberg, von wo er nach 4 Jahren erst als Sänger in die Dresdner Kapelle kam, später wurde er deren Kapellmeister, bis er am 16. Oct. 1587 starb), und Johann Stahl. Dies wären also, nebst Joh. Walther, die vorzüglichsten Choralmelodieen-Componisten der damaligen Zeit. — Außerdem hat Rhaw, der primus Musicae typographus seiner Zeit, noch ein Enchiridion utriusque Musicae Practicae, ex variis Musicorum libris congestum 1518, 8 bis 9 Bogen stark, herausgegeben, das mehrere Mal wieder neu aufgelegt worden ist. Er ist den 6ten August 1548 gestorben, nachdem ihm sein einziger Sohn ein Jahr vorher vorangegangen war.

*) Er war ein berühmter Componist und kunstvoller Organist in Diensten des Erzbischofs Albert zu Halle ums Jahr 1530, der nebst Johann Hoffmann dem dasigen großen kathol. Theologen Mich. Behe anlag, ihnen gute deutsche Lieder zur Composition zu verschaffen. Hierdurch entstand das von Behe herausgegebene Gesangbuch, Halle in Sachsen 1537. in 8., 11 Bogen mit Musiknoten, welche Heintzens und Hoffmanns Melodieen enthielten. Ihm wird auch die Melodie: Christ unser Herr zum Jordan kam rc. beigelegt.

Martin Agricola, wahrscheinlich um 1486 geboren zu Sorau in Schlesien (Niederlausitz), von armen Eltern, aber brennender Begierde zur Musik, wandte sich 1510 nach Magdeburg, und ertheilte daselbst der Jugend unter andern auch Unterricht in der Musik, ohne je selbst einen Lehrer darin gehabt zu haben. Im Jahr 1524 wurde er als Cantor an der daselbst neu errichteten Schule angestellt; er ist demnach als der erste Musikdirector nach der Reformation in Magdeburg zu betrachten. Trotz seines sehr dürftigen Einkommens und seiner vielen schweren Schularbeiten war er doch ein fleißiger Leser und Schriftsteller und Componist seiner Zeit. Es war **Georg Rhaw**, der **Breitkopf** zu jener Zeit, der sich seiner annahm und seine Werke meist zum Druck beförderte; den er aber dafür auch gewaltig herausstreicht bei jeder Gelegenheit. Hier dürften vorzüglich verdienen angeführt zu werden: 1. Melodiae Scholasticae sub horarum intervallis decantandae. Magdeburg 1512. 2. Musica instrumentalis, eine wichtige Schrift hinsichtlich der mancherlei Instrumente damaliger Zeit. 3. Musica Figuralis deudsch, dem angehängt ist: Von den Proportionibus, in welchem letztern Tractate er das ganze damalige höchst verwickelte Notenwesen kurz vorträgt. Hieran schließen sich wohl 4. Rudimenta musices etc. 5. Duo Libri Musices, continentes Compendium artis et illustria exempla etc, welche Werke von Nr. 2 an alle bei Georg Rhaw oder dessen Erben zu Wittenberg verlegt sind. Besonders zu beachten dürfte noch seyn 6. Georg. Thymi Cantiones cum Melodiis Mart. Agricolae et Pauli Scholenreuteri, Zuicav. 1553, wegen welcher Arbeit er auch unter die Kirchenlieder-Componisten mitgezählt wird. Gestorben ist Mart. Agricola den 10ten Juni 1556. — Merkwürdig ist noch, daß Mart. Agricola auf die Abschaffung der alten deutschen Tabulatur hinarbeitete und seine Gesänge in Noten setzte, wie denn überhaupt seine Werke zu den ersten gedruckten musikalischen

Schriften in Deutschland geboren und noch obenein in deutscher Sprache meist abgefaßt waren, was ihm G. Rhaw, der damals scharfsinnigste und gelehrteste musikalische Kunstrichter, in seinem Enchiridio nicht wenig zum Vorwurf machte.

Nicolaus Listenius, ein Brandenburger, ein Tonlehrer zu Anfange des 16ten Jahrhunderts, hat ein Werkchen unter dem Titel geschrieben: Rudimenta Musicae, in gratiam studiosae juventutis diligenter comportata. Wittenberg 1533, das in 50 Jahren nicht weniger als 17 Auflagen erlebte, etwas fast Unerhörtes in dem Musikhandel damaliger Zeit. Es war eigentlich von Georg Rhaw verlegt, aber es wurde fast aller Orten nachgedruckt. Ein Beweis, daß es für seine Zeit fast sehr gut und brauchbar gewesen sein muß. Wo und wann der Mann übrigens eigentlich geboren, wo er gelebt und gewirkt, und wann er gestorben, darum hat sich keine Seele bekümmert; das weiß man nun auch nicht.

Seb. Heyden, geb. 1493 zu Nürnberg, wurde 1519 daselbst zuerst zum Cantor an der Spitalschule ernannt, wegen seiner Gelehrsamkeit aber zum Rector der Schule zu St. Sebald erhoben, und ist 1561 gestorben. Von ihm hat man einen Tractat unter dem Titel: De arte canendi etc. und dann noch einen: Institutiones seu Rudimenta Musices, welche beide mehrere Male neu aufgelegt worden und für die Geschichte nicht unwichtig sein sollen.

Johannes Galliculus lebte als Componist zu Luthers Zeiten in Leipzig, und soll, außer der oben angeführten, in Rhaw's Motetten-Werke befindlichen Passion, nach dem Zeugnisse des Schamelius, auch noch mehrere Hymnen und Psalmen in Musik gesetzt haben. Außerdem ist noch zu merken von ihm: Isagoge de compositione Cantus, welcher Tractat zuerst in Leipzig 1520, später noch mehrere Mal neu aufgelegt bei Georg Rhaw in Wittenberg erschien.

Den Schluß kann füglich machen Herrm. Finck, auch der jüngere genannt, welcher sich Birnensem nennt u. ums Jahr 1557 als ein sehr gelehrter Tonkünstler und Componist zu Wittenberg lebte. Das Jahr vorher gab er heraus: Practica Musica, exempla variorum signorum, proportionum et canonum, judicium de tonis, ac quaedam de arte suaviter et artificiose cantandi continens. Er soll der Componist der Kirchenmelodie sein: Was mein Gott will, das ic, welche er 1558 auf verschiedene Art gesetzt hat drucken lassen. Weiter weiß man jetzt nichts von ihm.

(Die Fortsetzung folgt.)

II.

Ueber die Schwierigkeit, die Verfasser der alten Choralmelodieen zu bestimmen,

von

C. F. Becker, Organisten in Leipzig.

Die Eutonia wünscht die Choralcomponisten, welche von Hymnologen theils falsch angegeben, theils gar nicht genannt sind, der Vergessenheit zu entreißen, und den wahren Verfasser dieser oder jener Melodie auszumitteln. Möchte es ihr gelingen, und möchten Männer, die Mittel und Kräfte zu dergleichen Untersuchungen besitzen, ihr Scherflein herbeibringen, da es Tag für Tag immer schwieriger wird, die nöthigen Materialien aufzufinden. —

Schon einigemal gab ich den Freunden des Kirchengesanges Beiträge, *) und mit wahrer Freude erhielt ich von diesen oder jenen briefliche und mündliche Aufmunterung zur Fortsetzung derselben. Ob es mir aber gelungen, die wahren Verfasser auszumitteln, kann und darf ich selbst

*) Z. B. Kirchenzeitung 1828. S. 810. — Ebendas. S. 982.

nicht sagen, sondern nur so viel: daß die höchste Wahrscheinlichkeit mir vorhanden zu seyn scheint; denn ungemeine Schwierigkeiten stellen sich dem Forscher in dieser Sache in den Weg, wovon ich nur einige anführen will.

Selten ist mehr als Wahrscheinlichkeit zu erhalten, man müßte denn Stellen finden, wie in der Vorrede des bei Valentin Pabst gedruckten Luther'schen Gesangbuchs (1557) und daraus in das von Lucas Lossius (1579) S. 340 aufgenommen, wo Luther so treuherzig und bieder bekennet: „Das Lied, das man zu Grabe singet, Nu last vns den Leib begraben, Füret meinen namen, aber es ist nicht mein, vnd sol mein name hinfurt davon gethan seyen, nicht, das ichs verwerffe, denn es gefellet mir wol, vnd hats ein guter Poet gemacht, genannt Johannes Weis, one das er ein wenig geschwermet hat am Sacrament, sondern ich wil niemand sein arbeit mir zueigen."

Doch auch selbst diese Angabe ist nicht ganz richtig; denn der Dichter und wohl auch Componist des Liedes: Nun laßt uns den Leib begraben — hieß Michael Weis, und ist der Herausgeber des deutschen Gesangbuches der böhmischen Brüder, in welchem jenes Lied S. 161 der Ausgabe vom Jahr 1589 vorkommt. *)

Eine andere Schwierigkeit tritt hier entgegen, daß Dichter, wie Luther und einige seiner Zeitgenossen, denen es um Einführung des deutschen Gesanges zu thun war, ihre Worte den Melodieen unterlegten, welche dem Volke schon allgemein bekannt waren. Diese Melodieen, welche in ihrer ehemaligen Gestalt an sich wenig wahren Werth hatten, erhielten neuen Reiz durch Hinzufügung der Harmonie, und zum Theil bestehen sie noch zu unserer Zeit.

*) Rambach über D. Martin Luther's Verdienst um den Kirchengesang, 1813. Anhang S. 5. Aber könnte es nicht einen Johannes Weis gegeben haben? — In einem Gesangbuch von Elvezier in Amsterdam gedruckt, 1646, und in dem Dresdner Hausgesangbuch, 1694, findet sich öfters ein Johannes und Michael-Weis.

Aber vielleicht schon im funfzehnten Jahrhundert war der Verfasser eines solchen ursprünglichen Gesanges nicht mehr ausfündig zu machen, und jetzt ist es fast ganz unmöglich, nur ungefähr die Zeit anzugeben, wenn die Melodieen zu den Liedern: O solis ortus cardine — Hostis Herodes impie — O lux beata trinitas — Quem pastores laudavere — Veni creator spiritus — geschrieben worden sind.

Darum ist auch die Angabe des Componisten schwer gemacht, daß die Zeit sich nicht mit der Angabe vereinigen läßt. — Folgendes girbt einen Beweis davon.

Zu den Psalmen Davids von Cornelius Becker hat Sethus Calvisius *) die Melodieen gesetzt, bis auf einige, unter denen das bekannte Lied: An Wasserflüssen Babylon — nebst der gewöhnlichen Melodie befindlich ist. Ueber diesem Liede steht: Dieser Gesang sei von Wolfgangus Dachstein, und soll „in seinem eigen Thon" gesungen werden.

Daß dieser Gesang nebst der schönen Melodie von diesem sei, leidet keinen Zweifel; allein das Buch erschien zum erstenmal 1602, und 1617 ward eine neue Ausgabe veranstaltet, und Wolfgangus Dachstein — — soll außer den zwei Liedern: Der Thöricht spricht: Es ist kein Gott — O Herr, wer wird Wohnung han — den bekannten Gesang: An Wasserflüssen Babylon — auf die Zerstörung Magdeburgs zur Zeit 1631 geschrieben haben, welches J. C. Wetzel in seiner, immer für diesen Gegenstand noch sehr wichtigen, Hymnopoeographia oder Historie der Liederdichter **) erzählt, und was bis jetzt von jedem andern Hymnologen nacherzählt wird.

*) Calvisius (auch Calwitz) war Cantor an der Thomasschule zu Leipzig, geboren 1556 und gestorben 1617. Er war nicht allein einer der berühmtesten Tonkünstler seiner Zeit, sondern ein sehr gelehrter Mann, und machte sich besonders auch durch seine Stärke in der lateinischen Sprache bekannt.

**) 1719. I. Bd. S. 166.

Wie läßt sich aber dieses vereinen? — Nach meiner Ansicht vielleicht auf diese Art:

Entweder hat Dachstein wirklich um diese Zeit das Lied geschrieben, und mein Gesangbuch, welches vielleicht vergriffen, hat eine dritte Auflage nöthig gemacht, wo unter andern dieses Lied mit aufgenommen, der Titel aber von der zweiten Auflage auf dem Buche geblieben ist; oder das Lied ist wirklich im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts geschrieben und durch Zufall erst um die ebenbenannte Zeit in Magdeburg bekannt geworden, was um so wahrscheinlicher ist, da sein Name in dem Clerus Magdeburgensis sich nicht findet. *)

Ein ähnlicher Fall ist es mit dem Gesang: Allein Gott in der Höh' sei Ehr' — welcher Selnekkern zugeschrieben wird. Doch konnte dieser kaum 2 bis 3 Jahr alt seyn, als das Lied schon in den Kirchen gesungen wurde. **)

Aber nicht allein findet man nur selten Nachrichten und Angaben über die Componisten, sondern man stößt auch häufig auf Mehrdeutigkeiten, denn es giebt von manchem Liede verschiedene Melodieen, z. B.: Hilf Gott, daß mir's gelinge — hat zehn dergleichen; Es woll' uns Gott genädig seyn — acht Melodieen u. s. f.

Die Ursache scheint diese zu seyn: Mancher Cantor und Freund der Tonkunst glaubte eine eben so schöne Melodie als die schon vorhandene schreiben zu können. Er führte sie an seinem Orte bei der Gemeinde ein, und so hört man verschiedene Melodieen an verschiedenen Orten über dieselben Worte. Daher rühren denn aber gewiß die mancherlei Angaben der

*) Unschuldige Nachrichten, 1718, dritte Ordnung.

**) Der wahre Verfasser scheint mir Nicolaus Decius, 1524, zu seyn, und Johann Spangenberg und Selnekker haben nur das Verdienst, das Lied in ihre Sammlungen aufgenommen und dadurch bekannt gemacht zu haben. Decius ist ebenfalls der Verfasser von: O Lamm Gottes unschuldig. —

Hymnologen, und es ergiebt sich auch ein neuer Beweis, wie wenig bis jetzt im Ganzen entschieden ist.

Zum Theil mit dieser Sache in Ordnung zu kommen, das Falsche und Halbwahre zu sichten und zu berichten, Neues zu entdecken, dazu könnte gerade die Eutonia dienen, insofern nämlich: daß, wer die Mittel, Untersuchungen darüber anzustellen, besitzt, sie hier mit Angabe der Melodie, wie Gerber es schon vor mehr als zwanzig Jahren that,*) niederlegte, und nun Andere ihre Meinungen dafür und dagegen mit kräftigen Beweisen einsendeten, um endlich nach und nach zu einem sichern Ziele zu gelangen.

Schwierig ist die Untersuchung; aber auch Freunde des Kirchengesanges giebt es in Menge, welche die angewandte Mühe mit herzlichem Dank belohnen.

Also nur Muth, und es wird gelingen!

*) Musikal. Zeit. 1806. S. 160 u. f. f. So dankbar man dem Verfasser für diese Gabe seyn muß, so sind doch auch manche Fehler eingeschlüpft. Um nur einige solche errata zu beweisen, führe ich an: Es ist gewißlich an der Zeit — schreibt er Luthern zu, welches falsch ist, da Barthol. Ringwald dies Gedicht geschrieben und nach der bekannten Melodie des 20sten Psalms eingerichtet hat. Die Melodie: Christ, der du bist der helle Tag — soll von Michael Weis gesetzt seyn, sie ist aber von Erasmus Alberti.

III.

Ueber den richtigen musikalischen Vortrag,

von

M. F. Kähler,

Lehrer und Director der Musik am Pädagogio zu Züllichau.

Vorwort.

Die nachfolgenden Bemerkungen sollen nach meinem Wunsche minder geübte Lehrer und denkende Schüler fähig machen, ältere Kompositionen, bei denen der Vortrag minder genau bezeichnet ist, als bei neuern, richtig vorzutragen. Die meisten Schüler lernen den richtigen Vortrag nur durch Nachahmung; wodurch, wenn sie kein gutes Muster haben? Die jetzige bis zum Aengstlichen genaue, reiche Bezeichnung scheint mir dem Uebel nicht ganz abzuhelfen; das Notenlesen wird dadurch erschwert, und der Schüler lernt das Warum? erst nach langem Abstrahiren kennen. Bei der Richtung, die der musikalische Unterricht jetzt nimmt, ist wohl zu wünschen, daß der Schüler auch in diesem Punkte haltbare Grundsätze bekommt, und ich trage mein Scherflein dazu bei, zufrieden, wenn mein Versuch Veranlassung zu umfassenderen Bearbeitungen wird. Ist das hier Gegebene nicht durchaus neu, so findet sich das Alte doch so zerstreut in verschiedenen Lehrbüchern, daß nicht jeder Lehrer, geschweige Schüler, sich dasselbe verschaffen kann. Ich gestehe übrigens offen, daß ich nicht vollständig mit der hierher einschlagenden Litteratur bekannt bin, und deshalb Manches als mir zugehörig ansehe, was vielleicht unter etwas veränderter Gestalt schon da war. Es sind aber meine eignen Erfahrungen, Grundsätze, nach denen ich mit Glück unterrichtet habe, welche ich niederschreibe, und sie werden um so richtiger seyn, je mehr Jeder darin nur sein eignes Gefühl ausgesprochen findet.

1.

Abwechselnde Höhe und Tiefe, Länge und Kürze, Stärke und Schwäche der Töne sind, nebst der gleichzeitigen Verbindung mehrerer oder weniger Intervalle (Harmonie), die Elemente der Musik. Höhe und Tiefe (Melodie) sowie Harmonie sind ganz Sache des Komponisten, und der ausübende Musiker kann und darf Nichts dazu oder davon thun; bei der Länge oder Kürze der Töne ist der Spieler aber schon einigermaßen betheiligt, weil manche Noten kürzer ausgeführt werden, als sie, der üblichen Schreibart gemäß, auf dem Papiere stehen. Stärke und Schwäche sind nun ganz Sache des Spielers, und der Komponist darf eigentlich nur die Abweichungen von der Regel bezeichnen.

2.

Die Intonation geschieht mit mehrern oder mindern Modifikationen auf viererlei Arten: 1) ganz kurz  2) stark angefangen und abgeschwellt , 3) schwach angefangen und angeschwellt , 4) an- und abgeschwellt . Lange Töne von ganz gleicher Stärke sind nur der Orgel eigen, und kommen bei dem Gesange oder auf andern Instrumenten vor, sondern nähern sich mehr od. weniger der zweiten, dritten oder vierten Art. Dem Pianoforte sind nur die beiden ersten Arten möglich; durch das Tremolo sucht man die beiden andern zu ersetzen.

3.

Ein Tonstück kann nur durch die Regelmäßigkeit seiner einfachen und zusammengesetzten Zeitabschnitte (Takte und Rhythmen) gefaßt werden. Eine Folge von kurzen und langen, zwei- und dreitheiligen, einfachen und zusammengesetzten Taktarten würde dem Zuhörer völlig unverständlich sein; sowie ein unordentlicher Wechsel von Einern, Zweiern,

Dreiern, Vierern rc. ihn in einem unbefriedigten Zustande, in einer wahrhaft ängstlichen Spannung erhalten würde. Doch erhöht im Gegentheil auch eine geschickte Abwechselung verschiedener Rhythmen den Reiz eines Tonstückes; die Taktart aber läßt sich während eines Perioden nicht ohne Störung verändern. *) Der Takt regiert die Musik; er regiert das Universum. Bei Sturm kommen die Wellen des Oceans aus dem Takte, und da giebt's leicht Schiffbruch; was würde es geben, wenn die Weltkörper in ihren Bahnen aus dem Takte kämen!

Die Taktarten sind entweder einfach oder zusammengesetzt, beide entweder grade oder ungrade (zwei- oder dreitheilig). Die einfachen graden jetzt gebräuchlichen sind der 2/2 und 2/4 Takt; die einfachen ungraden der 3/2, 3/4 und 3/8; die zusammengesetzten graden der 4/2 und 4/4; die zusammengesetzten ungraden der 6/4, 6/8, 9/8 und 12/8 Takt.

4.
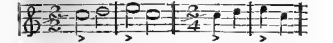
Der Anfang jedes Taktes muß dem Gehör durch einen stärkern Vortrag (Accent) bemerklich gemacht werden. Die accentuirten Takttheile nennt man auch schwer oder gut, die

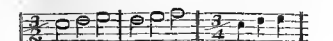
*) Bisweilen werden ungrade Taktarten durch Rückungen scheinbar in grade verkehrt, z. B.:



Im 6/8 tritt auch wohl bisweilen wirklicher 2/4 ein, und umgekehrt; die Dauer der Takte bleibt aber alsdann dieselbe, und es ist ebenso, als wenn Triolen mit Achteln abwechseln. In dem Chor aus Graun's Passion: „Freuet euch alle rc." wird durch eine Rückung der 6/4 wirklich in 3/2 verkehrt, und die Worte: „ist wahrhaftig" werden in dieser gravitätischen Taktart wiederholt, was ohnstreitig den Nachdruck erhöht.

nichtaccentuirten leicht oder schlecht. Die einfachen Taktarten haben nur einen Accent, auf dem ersten Takttheile; das zweite und bei den dreitheiligen auch noch das dritte Takttheil ist leicht oder schlecht, z. B.:



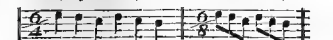




Die zusammengesetzten Taktarten bekommen auf ihrer zweiten Hälfte noch einen zweiten, obwohl etwas schwächern Accent; also die zweitheiligen oder graden auf dem dritten



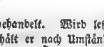
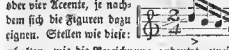
die dreitheiligen oder ungraden auf dem vierten Takttheile



Bei dem 9/8 wird das erste, vierte und siebente, bei dem 12/8 auch noch das zehnte Achtel accentuirt. Der erste Accent bleibt aber, wenn es nicht ausdrücklich anders vorgeschrieben ist, der stärkere.

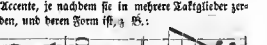
Außer diesen Hauptaccenten entstehen durch Zerfällung oder Zergliederung der Haupttakttheile in kleinere, noch Neben- oder schwächere Accente. Werden im 2/2 ein oder mehrere Takttheile in Viertel, oder im 2/4 in Achtel zerfällt, so wird die Taktart wie eine zusammengesetzte behandelt, und erhält zwei Accente, z. B.:

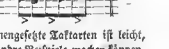


Der 2/4 wird hier als 4/8 behandelt. Wird letzterer in Sechzehntheile zerfällt, so erhält er nach Umständen zwei oder vier Accente, je nachdem sich die Figuren dazu eignen. Stellen wie diese:  erhalten, wie die Bezeichnung andeutet, zwei, Stellen wie folgende:  vier Accente.

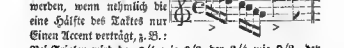
Die dreitheiligen einfachen Taktarten erhalten zwei, drei und mehrere Accente, je nachdem sie in mehrere Taktglieder zerfällt werden, und deren Form ist, z. B.:





Die Anwendung auf zusammengesetzte Taktarten ist leicht, und wird sich Jeder ohne besondre Beispiele machen können. Es können daein übrigens Zerfällungen vorkommen, wodurch die Accente nicht vermehret werden, wenn nehmlich die eine Hälfte des Taktes nur Einen Accent verträgt, z. B.: 

Bei Triolen wird der 2/4 wie 6/8, der 3/4 wie 9/8, der 4/4 wie 12/8 Takt behandelt, welcher letztere auch für einen verdoppelten 6/8 gelten kann. Beispiele:



Sextolen bekommen nur Einen Accent. Der Auftakt ist in

der Regel nicht accentuirt; Ausnahmen, die sich später ergeben werden, werden besonders bezeichnet.

Genauigkeit im Accent kann nicht genug empfohlen werden, besonders zu Anfang eines Tonstücks, wo der Zuhörer sonst oft die Taktart nicht unterscheiden kann, wenn dieselbe nicht genug durch die Harmonie markirt ist. Aus demselben Grunde sind Rückungen zu Anfang eines Tonstückes nicht an ihrem Platze. Bei Anfängern, namentlich auf dem Pianoforte, wird man übrigens wohl thun, sie anzuhalten, die schlechten Takttheile schwächer zu spielen, damit sie das starke Aufschlagen vermeiden, und sich ein leichtes Spiel aneignen.

5.

Alle Musik ist auf den Gesang gegründet. Das höchste Lob, welches man dem Vortrag eines Spielers beilegen kann, ist, wenn man von ihm sagt: er singt auf seinem Instrumente. Auch reinen Instrumentalkompositionen läßt sich ein Text unterlegen, was auch oft mit Glück geschehen ist; und wo der Versuch ungenügend ausfiel, war es Schuld des Dichters, der den kühnen Rhythmen und Modulationen des Tonsetzers nicht zu folgen vermochte. — Es versteht sich von selbst, daß meine Meinung nicht ist, jede Note eines Instrumentalkomposition singen zu lassen, was oft geradezu unmöglich ist. — Jeder Tonkünstler muß also singen können. Der Gesang wird ihm den richtigen und schönen Vortrag lehren, und liegt sonst der göttliche Funken in ihm, diesen beleben. In der That braucht der denkende und fühlende Sänger fast gar keine Bezeichnung des Vortrags. Er singe die Worte nur mit dem Ausdruck, mit welchem er sie sprechen würde. Gesang ist betonte Sprache, und aus der Sprache müssen wir die Regeln des Vortrags herleiten.

6.

Auch die Rede des gemeinen Lebens hat ihren eignen Rhythmus, ihre Melodie, und ihren mannigfaltigen Accent, wenn auch nicht so streng abgemessen, als in der Musik. Bei genauer Beobachtung seiner selbst, oder andrer Sprechenden,

wird man finden, daß man einige Sylben dehnt, ander schnell hintereinander spricht, bei einigen die Stimme erhebt, bei andern sinken läßt, einige stärker andere schwächer betont, je nachdem die Sylbe einem mehr oder weniger bedeutenden Worte angehört. Es wäre leicht, mit der erwähnten Beschränkung die Rede rhythmisch zu notiren; für ihre Melodik hat man versucht, Zeichen aufzustellen; am meisten ist unstreitig für die Accentuation geschehen.

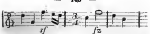
7.

Was lange oder schwere Sylben in der Sprache, das sind die guten oder schweren Taktheile in der Musik. Es leuchtet demnach ein, daß, wenn man der Musik Worte unterlegt, die langen Sylben auf die guten Taktheile, die kurzen auf die schlechten kommen müssen; ebenso, daß die vorzugsweise zu accentuirenden Sylben nur auf höhere und längere Töne fallen können. Bei guten Kompositionen metrischer Texte werden sich diese Mittel des Ausdrucks in der Regel vereinigen. Bei jähling verstärktem oder verändertem Ausdruck des Gefühls jedoch, bei leidenschaftlichen Ausrufungen oder Unterbrechungen entstehen in der Musik Rückungen, und eben diese scheinbare Unordnung muß dem Gehör durch einen von der gewöhnlichen Regel abweichenden Accent bemerklich gemacht werden. Die Instrumentalmusik, welche ich eine freie Uebersetzung des Gesanges nennen möchte, gefällt sich ganz besonders in solchen pikanten Ausbrüchen des Affekts und der Laune, und bedarf auch, wie erwähnt, wegen dieser Anomalien eigentlich nur der Bezeichnungen des Vortrags.

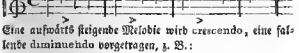
8.

Unter die Ausnahmen von dem gewöhnlichen, durch die guten und schlechten Taktheile bedingten, Accent gehört besonders der Druck, welchen längere Noten auf dem schlechten Taktheil erhalten, z. B.
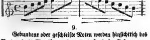




Gewöhnlich werden solche Stellen, in der That ganz unnöthig, auf die eine oder andre der obigen gleichbedeutenden Arten bezeichnet, da man doch die stärkere Betonung der längern Töne zur Regel machen kann. Sind die längern Töne, wie in obigen Beispielen, auch zugleich die höhern, so erhöht dies ihre Bedeutung, die um so mehr abnimmt, je tiefer der längere Ton gegen seinen vorhergehenden liegt. Höhere Töne werden überhaupt stärker vorgetragen, wenn sie nicht kürzer sind, als ihre vorhergehende, und besonders, wenn sie den Eintritt einer melodischen Figur bezeichnen, z. B.:



Eine aufwärts steigende Melodie wird crescendo, eine fallende diminuendo vorgetragen, z. B.:



9.

Gebundene oder geschleifte Noten werden hinsichtlich des Vortrags als Eine längere betrachtet, sowie im Gesange nur Eine Sylbe darauf fällt. Eine Gruppe mehrerer gebundener Noten kann an- und abschwellend vorgetragen, auf die zweite, dritte oder vierte Art intonirt werden, je nachdem die Melodie sich dazu eignet. Werden nur zwei Noten zusammengebunden, so ist ihnen die zweite Art der Intonation eigen,



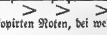
die erste Note bekommt den Accent, die zweite wird sanft herangezogen. Ausnahmen müssen besonders bezeichnet werden. Bei langsamen Zeitmaaß, und wenn die erste Note beträchtlich länger ist, als

die zweite, wird die erste auf die vierte Art intonirt, z. B.:

Von sehr unangenehmer Wirkung ist es, wenn man die letzte von zwei gebundenen Noten, oder den Werth des Punktes occentuirt. Dieser Fehler tritt ein, wenn der Schüler noch nicht fest im Takte ist, und zu seiner Sicherheit jedes einzelne Takttheil markirt, wobei er sich diesen fehlerhaften Vortrag leicht angewöhnt. Eben so übel klingt es, wenn man den ersten Ton zu sehr abnehmen läßt, und der zweite dann stärker eintritt, als der erste schloß. Es ist deshalb rathsam, den ersten stark auszuhalten, und erst den zweiten schwächer werden zu lassen; der erste wird dabei schon von selbst soviel als nöthig abnehmen, wenn er sich an den zweiten schwächern anschließt. Insofern die erste von zwei gebundenen Noten auf ein schlechtes Takttheil fallen kann, gehört dies auch unter die Ausnahmen von dem gewöhnlichen Accent, wie die (überflüssige) Bezeichnung des folgenden Beispiels zeigt:



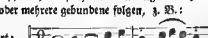
Dahin gehören auch die synkopirten Noten, bei welchen die guten Takttheile so zu sagen verschluckt werden, z. B.:



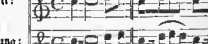
10.

Die erste Art der Intonation wird, außer wo sie durch Punkte über, oder durch Pausen hinter den Noten vorgeschrieben ist, auch bei solchen Tönen angewandt, auf welche längere, oder mehrere gebundene folgen, z. B.:

Schreibart:
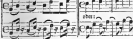


Ausführung:
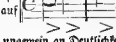


Sowie den gebundenen Tönen ein kürzerer voranzugehen pflegt, so wird auch der letzte kurz und sanft abgesetzt, besonders wenn je zwei und zwei gebunden sind, z. B.:

Schreibart:



Ausführ.

Töne von gleicher Länge, wenn sie nicht zu schnell sind, werden auf die zweite Art intonirt, z. B.:



Der Vortrag gewinnt dadurch ungemein an Deutlichkeit, besonders bei vollstimmigen Sachen, und wenn mehrere Stimmen gleiche Bewegung haben. Kommen gleichlange Töne auf derselben Stufe vor, und bei schnellerem Zeitmaaß muß der Vortrag kürzer sein, und sich mehr der ersten Art der Intonation nähern. Die dritte Art der Intonation wird in der Instrumentalmusik nicht ohne ausdrückliche Vorschrift angewandt, besonders wenn Pausen darauf folgen, z. B.:



Sie hat dann einen ängstlichen, ächzenden Ausdruck, und wird in diesem Falle nicht ganz buchstäblich ausgeübt, sondern möchte sich eher so bezeichnen lassen. <> Töne, die einen ganzen Takt und drüber einnehmen, (in langsamen Zeitmaaß und bei sanftem Ausdruck auch einen halben) werden auf die vierte Art intonirt, z. B.:



Ausnahmen finden Statt bei sehr schnellem Zeitmaaß und bei heftigem, feurigen Charakter des Tanzstücks.

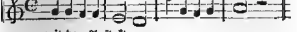
11.

Bis jetzt galten die Regeln des Vortrags nur einzelnen

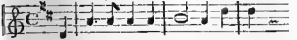
Takten. Bei der Bildung musikalischer Gedanken aus mehreren Takten treten neue Rücksichten ein. Gleich der Rede besteht ein musikalischer Gedanke, ehe er sich vollständig ausspricht, aus kleinern Gliedern, die man Rhythmen, in specieller Bedeutung des Worts, und deren End- oder Ruhepunkte man Einschnitte nennt, welche dem Gehör eben so bemerklich gemacht werden müssen, als die kleinen Ruhepunkte der Sprache, die man mit dem Komma bezeichnet. Man bemerkt bei der Rede, daß sie bei Unterscheidungszeichen absetzt. In der Musik steht oft hinter dem Einschnitt eine Pause; wo dies nicht der Fall ist, muß der Sänger oder Spieler wenigstens einen sogenannten Sospir anbeingen, der in der Regel vom Komponisten nicht vorgeschrieben wird. In jedem Fall wird die auf den Einschnitt fallende Note etwas kürzer gehalten, als sie gewöhnlich bezeichnet wird, selbst wenn eine Pause darauf folgt. Es gehört dies unter die früher erwähnten Fälle, wo die Ausführung von der üblichen Schreibart abweicht. Mit Ausnahme einiger Fälle, wo der Accent auf die letzte Sylbe fällt, pflegt die Stimme ferner bei einem Unterscheidungszeichen zu fallen oder abzunehmen. Ebenso in der Musik, sei sie vokal oder instrumental. Der Einschnitt mag auf ein gutes oder schlechtes Takttheil fallen, so wird dasselbe schwächer vorgetragen, ausgenommen wenn der letzte Ton beträchtlich länger oder höher ist, als der vorhergehende. Der Vortrag wird dadurch abgerundet, und verliert das Scharfe, Eckige, welches an seinem Orte zwar Wirkung machen kann, zu oft gebraucht aber das Ohr beleidigen würde. Ist die vorletzte Note bedeutend länger, so wird sie auf die vierte Art intonirt.

Die Rhythmen können aus einem, zwei, drei, vier, fünf und mehrern Takten bestehen, und werden darnach Einer, Zweier, Dreier ꝛc. genannt. Am gewöhnlichsten sind die Zweier und Vierer. Der Einschnitt kann auf jedes Takttheil fallen. Man sehe zuerst darauf, ob der Rhythmus mit vollem, oder dem Auftakt anfängt.

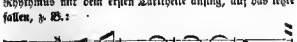
Mit dem vollen,
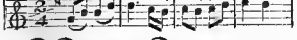


mit dem Auftakt.
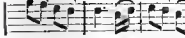


Folgt auf den Einschnitt keine Pause, so wird er, wenn der Rhythmus mit dem ersten Taktheile anfing, auf das letzte fallen, z. B.:

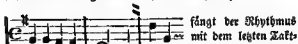




oder mit einer langen Note auf das vorletzte; z. B.:



fängt der Rhythmus mit dem letzten Takttheil im Auftakt an, so fällt der Einschnitt auf das vorletzte, z. B.:



Die Anwendung auf Auftakte von mehreren Takttheilen, und deshalb früher eintretende Einschnitte ist leicht zu machen. Fällt der Einschnitt noch früher, so folgt eine Pause darauf, und macht ihn kenntlich. In der Regel folgen zwei ähnliche Rhythmen auf einander, wodurch ebenfalls die Einschnitte kenntlicher gemacht werden. Für den Bläser ist die Taktordnung noch besonders wegen des Athemholens wichtig, wozu er die Einschnitte benutzen muß.

So wie einzelne Taktheile, werden auch ganze Takte mehr oder weniger accentuirt, und es gilt dafür ziemlich eine und dieselbe Regel. Takte, in denen sich höhere und längere Töne befinden, haben dadurch größere Bedeutung, und müssen mehr herausgehoben werden. Wiederholungen eines oder mehrerer Takte werden mit abwechselnder Stärke vorgetragen. Ob das Erstemal stärker, das Zweitemal schwächer, oder umgekehrt, hängt von den Umständen ab, und ist die Art zu wählen, welche die meiste Abwechselung gewährt.

12.

Eine specielle Anwendung der hier aufgestellten Regeln auf den Gesang oder irgend ein Instrument liegt außer dem Zweck dieser kleinen Schrift. Ich habe mich bemüht, in so engen Grenzen möglichst vollständig zu sein, und glaube deshalb, hier abbrechen zu können. Andre Ausnahmen von dem gewöhnlichen Accent werden vom Komponisten bezeichnet, und lassen sich nicht in Regeln bringen. Die dafür üblichen Zeichen und Kunstwörter sind bekannt, und in den meisten musikalischen Lehrbüchern zu finden. Wirkliche Feinheiten des Vortrags lassen sich nicht einmal bezeichnen, geschweige in Regeln bringen.

Es wird von großem Nutzen sein, den Schüler die passenden Vortragszeichen zu unbezeichneten Tonstücken auffinden und die Ursachen seiner Wahl entwickeln zu lassen. Sobald er im richtigen Vortrag geübt ist, wird er gute Muster mit Nutzen hören, und sich auch den schönen Vortrag von ihnen aneignen können; er wird dann auch lernen, willkührliche Verzierungen anzubringen. Nur vergesse man nie, daß Schönheit nicht ohne Richtigkeit bestehen kann, und daß jene Feinheiten nur auf einem soliden Grunde ruhen können. Manier ist nicht Styl; — ein seelenvoller Ton bringt tiefer, als zehn krause Verzierungen; — nur was vom Herzen kommt, geht wieder zum Herzen.

B. Anzeigen und Beurtheilungen.

D. Gesang.

Hier ist, wie bei dem Artikel Theorie der Musik, durchaus ein Vorwort nöthig. Zu Anfange des vorigen Jahrhunderts scheinen für den Gesang-Unterricht im nördlichen Deutschland Wolfg Caspar Printz'ens musica modulatoria vocalis, oder manierliche und zierliche Singekunst ꝛc. Schweidnitz, 1678 und 89, ferner Joh. Rudolph Ahle's kurze, doch deutliche Anleitung zu der lieblichen und löblichen Singekunst ꝛc. Mühlhausen, 1704 und einige andre, sowie im südlichen Deutschland, besonders in den Klöstern und Klosterschulen Carissimi's, Kapellmeisters am deutschen Collegio zu Rom ums Jahr 1649, Ars cantandi, in der Uebersetzung: Richtiger und ausführlicher Weg, die Jugend aus dem rechten Grunde in der Singekunst zu unterrichten ꝛc. Augsburg 1696 schon die dritte Auflage u. 1731 die sechste, Murschhauser's fundamentalische Handleitung sowohl zur Figural- als Choral-Musik, München, 1707 und einige andre, vorzüglich im Gebrauch gewesen zu sein.

Im Jahr 1723 gab der Italiener Tosi sein treffliches Werk über den Gesang zu Bologna heraus, das der Königl. Preuß. Hof-Komponist, Joh. Fr. Agricola unter dem Titel: Anleitung zur Singekunst, Berlin, 1757 mit noch vortrefflichern Anmerkungen ins Deutsche übersetzt herausgab. Dasselbe ist freilich zunächst für die Bildung zum höhern Kunst-, vorzüglich Solo- oder Bravour-Gesange, aber es enthält des Guten soviel, daß es noch heut zu Tage als ein klassisches Werk genannt und allen Gesanglehrern, besonders in den größern Städten, empfohlen werden kann und muß.

Der in der Musik äußerst thätige Fr. Wilh. Marpurg hat 1763 zu Berlin auch eine Anleitung zur Musik überhaupt und zur Singekunst insbesondre, mit Uebungs Exempeln erläutert herausgegeben, die zu ihrer Zeit gewiß nicht weniger als seine übrigen sehr verdienstlichen Werke Gutes stiftete.

Im Jahre 1774 trat der wacker Joh Adam Hiller mit seiner Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange, mit hinlänglichen Exempeln erläutert, und einem besondern Exempelbuch dazu hervor, und begründete damit eine neue Periode für den Gesang-Unterricht, die er in technischer Hinsicht noch zu steigern suchte durch die Herausgabe seiner Anweisung zum musi-

kalisch-zierlichen Gesange, mit hinlänglichen Exempeln erläutert, Leipzig 1780, sowie er seine Bemühungen um einen bessern Gesang-Unterricht durch die Herausgabe der kurzen und erleichternden Anweisung zum Singen, für Schulen in Städten und Dörfern, Leipz. 1792, nur um so gemeinnütziger machte. Diese drei Bücher haben zu ihrer Zeit ungemein viel Gutes gestiftet und können es noch: darum sie, besonders da sie so leicht alt zu kaufen sind, ein jeder Gesanglehrer, dem es um eine gründliche Kenntniß seines Fachs zu thun ist, sich anschaffen sollte, wenn er sie noch nicht besitzt.

Mittlerweile, nämlich 1784, war auch von Georg Fr. Wolf ein kleines Werk: Unterricht in der Singekunst, Halle bei Hendel, herausgekommen, das wohl mehr als ein Auszug aus Hillers beiden ersten Werken betrachtet werden kann.

In der Schweiz gab im Jahr 1788 J. J. Walder eine Anleitung zur Singkunst rc. heraus, welche, trotz der großen Gesangbildungslehre von Nägeli, 1819 zum fünften Mal aufgelegt worden ist. Das kommt wohl daher, weil sie einestheils von denen, welche sich mit dem Nägelischen Werke nicht befreunden können oder nicht wollen, immerfort als Schulbuch beim Gesang-Unterricht gebraucht wird, und dann auch daher, weil sie Vielen grade soviel zu enthalten scheint, als nöthig ist zu erklären und zu üben, um einen guten Choral-Gesang sowie eine einfache Arie gut gesungen, als das Ziel der gewöhnlichen Landschulen, zu erlangen. In Betracht eines Mehrern hält sie gar keinen Vergleich aus mit dem Nägelischen Werke.

In dieselbe Zeit und Kategorie ungefähr gehört auch der Versuch praktischer Uebungs-Exempel zum Notentreffen von J. D. Weimar. Um den Anfang dieses Jahrhunderts ist von J. B. Lasser, zuerst in Wien dann auch zu München eine Anleitung zum Singen erschienen, welche in den dortigen Ländern ziemlich in Gebrauch gewesen zu sein schien und vielleicht noch ist, wenigstens traf ich sie 1816 bei mehreren Lehrern.

Mehr für die Bildung zum Theater- und Concert-Gesang sollte wohl sein die neue Singschule von J. Fr. Schubert, Leipz. 1804, sonst hat man wenigstens von ihrem Gebrauch nichts gespürt. Aber ungleich wichtiger und man kann sagen weltberühmt ist für diesen Zweck geworden die Singschule des Conservatoriums zu Paris, in 3 Abtheilungen, welche auch ins Deutsche, ich glaube, mehr als ein Mal übersetzt und sammt den Solfeggien und den vielen sehr schätzbaren italienischen Arien von frühern und neuern berühmten Meistern, herausgegeben worden.

schon ein Kapital-Werk in seiner Art, wie fast alle von dieser Anstalt in ihrer glänzenden Periode herausgegebenen.

Sehr unrecht würde es sein, wenn folgendes Buch hier nicht genannt würde: Briefe an Natalie über den Gesang als Beförderung der häuslichen Glückseligkeit und des geselligen Vergnügens. Ein Handbuch für Freunde des Gesangs, die sich selbst, oder für Mütter und Erzieherinnen, die ihre Zöglinge für diese Kunst bilden möchten. Von Nina d'Aubigny von Engelbrunner. Leipzig, bei Voß 1803 u. 1824, zweite, verbesserte und vermehrte Aufl. 1 rthlr. 16 gr. Der Titel dieses Buchs ist offsichtlich ganz vollständig angegeben worden; es ist kein Lehrbuch in strenger Form, aber gleichwohl ein sehr schätzbares Werk, das vorzugsweise allen Personen weiblichen Geschlechts, welche die Musik, insbesondere den Gesang lieben und treiben, ganz vorzüglich aber den Gesanglehrerinnen und Vorsteherinnen weiblicher Unterrichts- und Erziehungs-Anstalten sehr zu empfehlen ist, wie es denn überhaupt sehr gut geschrieben ist und auch als eine angenehme, anziehende Lectüre allen nach Bildung Strebenden bestens empfohlen werden kann.

Bei allen diesen mehrfachen Bemühungen um mehrere und bessere Gesangbildung wurden doch sehr oft Klagen gehört, daß der Gesang, besonders in den Kirchen und Schulen im Verfalle begriffen sei. Hieher gehören die Aufsätze von dem Consistorialrath Hoestig und dem Hof-Advocaten Klein im ersten Jahrg. der Leipziger musikal. Zeitung 1798 u. 99, von A. W. Franz im vierten Jahrg. ders. und viele andere nachher. Denn man kann sagen, daß dergleichen fast ein stehender Artikel geworden.

Es fehlte auch nicht an Männern, welche durch Rath und That, auf verschiedene Arten jenen Klagen abzuhelfen suchten. Dahin gehören unter andern auch die Bestrebungen des M. Hering, welcher, nachdem er den Unterricht auf dem Klaviere, in dem Generalbasse rc. ziemlich gut elementarisch bearbeitet hatte, auch den Gesang-Unterricht für Schulen so bearbeitet und in vier Heften bei Fleischer in Leipzig herausgegeben hat. Es kann sein, daß in mancher Gegend noch manches andre, wenn auch kleine Buch, für seine Zeit viel Gutes gestiftet hat, wie z. B. J. F. S. Dörings Anweisung zum Singen, Görlitz, bei Anton, 1805, doch es wird das Vorstehende vor der Hand hinreichen, um sich geschichtlich in dem Gesangsfache zu orientiren und auf die neue sehr glänzende Periode desselben vorzubereiten.

Diese neue Periode ist denn aus der Pestalozzischen Schule hervorgegangen. Pestalozzi, obschon selbst nicht mu-

sikalisch, hatte doch in „Lienhard und Gertrud“ und in „Wie Gertrud ihre Kinder lehrt“ — an verschiedenen Stellen Gedanken, Ideen, die Musik, besonders den Gesang betreffend ausgesprochen, welche, wenn sie richtig aufgefaßt wurden, zu sehr ergiebigen Resultaten führen mußten. Es konnte nicht fehlen, die glücklichen Versuche der Methode im Rechnen, in der Formen- und Größenlehre, im Zeichnen und einigen andern mußten zu Aehnlichem in dem Gesang-Unterricht anfeuern. So hatten Busse und einige Andre schon frühee Versuche in Burgdorf gemacht, die jedoch wieder liegen geblieben. Glücklicher und origineller war darin Michael Traugott Pfeifer, aus dem Würzburgischen gebürtig, und noch glücklicher Hans Georg Nägeli, welche sich, zum großen Gewinn für die Sache, zu ihrer Ausführung freundlich vereinigten. Und so erschien denn im Jahr 1810 das große Werk: „Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen“ von beiden genannten Männern, nachdem dasselbe im Jahr vorher in einer eignen Broschüre: „Darstellung der Gesangbildungslehee“ von Nägeli bereits ausführlich angekündigt woeden war. Nun entstand ein ganz neues Leben in dem Fache, mit einer eignen schnell bedeutend anwachsenden Literatur desselben. Ja, ehe eigentlich das Ganze zur Welt geboren war, entstand schon folgendes Werk, so daß es mit dem Hauptwerke Nägeli's in demselben Jahre 1810 erschien.

Dee zu seiner Zeit sehr feurige pädagogische Apostel Zeller nämlich reiste, nachdem er 1806 und 1807 im Kanton Zürich sechs Lehrgänge abgehalten, im Septbr, desselben Jahres durch Lenzburg und lernte bei diesee Gelegenheit den eben so geistreichen als liebenswürdigen Vorsteher einer Lehranstalt, Hrn. Pfeifer kennen, welcher durch das, was er von seinem Verfahren mir zeigte und entwickelte, schreibt der geehrte Mann im August-Heft 1827 der sehr schätzbaren Rheinisch-Westphälischen Monatsschrift für Erziehung und Unterricht von Rossel, mich in freudiges Erstaunen setzte. Von ihm lernte ich: 1) Die Elemente müssen auch in diesem Lehrfach gesondeet; 2) das Gesonderte, zur Einsicht und Fertigkeit gebracht, muß zu neuen Uebungen verbunden, und 3) auch in diesee Aufgabe soll von der Sache, nicht von Zeichen ausgegangen werden. — Mit diesen Talenten beladen zog ich fürbaß, entschlossen, bei erster Gelegenheit fünf andee damit zu gewinnen, — was denn auch bald geschah, und zwar zuerst 1808 in einem Lehrkurse zu Hofwyl mit einigen sechzig meist Bern'schen Schullehreen, 1809 in Heilbronn, mit fast

hundert Würtembergischen Geistlichen und Schullehrern, unter denen auch der Verfasser der Rotweiler Gesanglehre, Pfarrer Mazer war, und später, nachdem er einem hohen Rufe nach Preußen gefolgt, in dem neu eröffneten Normal-Institute zu Königsberg. Die Uebungen zerfielen in Lehr- und Aufschreibe-Uebungen; hatten die Schüler das Vorgesungene in rhythmischen Zeichen (Noten und Pausen auf einer Linie) niedergeschrieben; so wurden die Ziffern über die Noten und als Schulaufgabe alsdann zu Hause auf gewöhnliche Weise im Notenplan geschrieben. An dem letztern Orte wollte der Versuch nicht so gut gelingen und er sah sich genöthigt, weiter darüber nachzudenken. —

„Nach einer schlaflosen Nacht fing ich die nächste Gesangstunde also an: Macht einen Stimmlaut! (A). Noch einmal, doch nicht eher, als bis ich sage: Anfang, und so lange, bis ich halt rufe — Halt! Das war ein Gesangton! Jeder Einen! Wer kann zwei hinter einander angeben? drei? vier? u. s. f. Du zwei! Waren es einerlei Töne? Du drei gleiche Töne! vier gleiche! u. s. f. Singet zweierlei Töne! Welcher von diesen Tönen ist höher? Ich will nun einen Ton als Grundton von andern angeben (meinen linken kleinen Finger weisend): Nachgesungen! Einen Ton, der höher ist als der Grundton! (Siehe! da fanden sich bei den Meisten drei oder fünf oder acht; diesen wurde nun der linke Mittelfinger und Daumen und der Mittelfinger der rechten Hand angewiesen und zwei Versetzungen von 1, 3 — 1, 5 — 1, 8 — 3, 5 — 3, 8 — 5, 8 — dann sechs Versetzungen von 3 Haupttönen geübt, dasselbe in den Uebungen des gegenseitigen Unterrichts, singend und schreibend im Notenplan der Schiefertafel zur Fertigkeit gebracht. Nur, wenn ein vorgesungenes Musikstück schnell geschrieben werden sollte, haben die Schüler nach eigenem Belieben der Ziffernbezeichnung sich bedient. — Auf die Uebungen der Haupttöne folgten, in gleicher Art die der Haupt und Nebentöne, bis nicht nur die Tonleiter, sondern auch die einem Jeden mögliche Tonreihe unter c. und über $\bar{c}$ (denn auch die Tonnamen waren indeß gegeben worden) und jedes beliebige Tonstück ohne Halbtöne, an Fingern gewiesen, in Ziffern oder Noten geschrieben, gelesen werden konnte. Den Halbtönen wurde fernerhin die Stelle zwischen den Fingern angewiesen und zu Tonarten fortgeschritten ꝛc. Im rhythmischen Theile ging ich vom Jahe und seinen Zeiteintheilungen bis zum gegebenen Taktheile, hörbar laaaa, sichtbar ⊂⊃ bezeichnet, herab, ließ es in gleiche und ungleiche Theile theilen und zuletzt zu den Uebungen der Viertelstafeln fortgehen. Zu rhyth-

mischen Schreibübungen wurden die Noten ohne Notenplan benutzt."

„Als in den Monaten Juni und Juli des Jahres 1810 an 183 Personen, worunter 102 Geistliche jeder Confession, anwesend waren, fanden sie die Zöglinge im Gesange so weit vorgeschritten, daß ihre Leistungen auch ohne Rücksicht auf den Weg, der hiezu eingeschlagen worden, erfreuen konnten. — Wenn ich indeß sehr bedauerte, daß das ihnen unentbehrliche Lehrmittel unter schweren Sorgen und einem Uebermaaß von Geschäften niedergeschrieben, aus der Feder in die Presse eilte, weil Jene erklärten, sie müßten durchaus etwas mitbekommen, weshalb das nonum prematur in annum auf diesen Fall keine Anwendung finde; so bedauerte ich es allerdings nur meines Vortheils wegen, wohl wissend, daß die Sache selbst nicht im mindesten dadurch verlieren werde. Diese Ueberzeugung hat der Erfolg gerechtfertigt. Unter meinen Zuhörern befanden sich auch sechs märkische Geistliche und Lehrer. Einer derselben, Hr. Schulz, war der erste, der ein Lehrbuch drucken ließ. Später erschien Hrn. Ober-Consistorialrath Natorp's Lehrbuch. Ob Herr Natorp, der zwei Geistliche seines Regierungs-Bezirks bewogen, jenen Lehrgang mitzumachen, meine Anleitung benützt habe, will ich dahin gestellt sein lassen. Genug, daß ich mich schon damals herzlich darüber freute, daß nun ein Lehrmittel da war, welches Segen stiften konnte und gestiftet hat."

In dieser Darstellung ist nicht nur enthalten, wie Zeller's Gesangmethode, obzwar veranlaßt durch das bei Pfeifer in Lenzburg Gehörte, doch auch wieder auf eine von dem verschiedene, eigenthümliche Weise sich gestaltete und ausbildete, sondern man erfährt auch zugleich die muthmaßliche Entstehung von drei bis vier andern Gesanglehren oder wie dies Lehrfach durch Andre in der nächsten Zeit darauf weiter ausgebildet worden ist.

Das Werk selber erschien unter dem allgemeinen Titel: „Beiträge zur Beförderung der Preuß. National-Erziehung. Herausgegeben von Carl August Zeller, Königl. Preuß. Ober-Schulrathe. Viertes Heft. Elemente der Musik. Königsberg 1810, bei Degen." Und unter dem besondern Titel: Elemente der Musik von Carl August Zeller. rc. (Pr. 1 rtlr. 8 gr.)

Ref. ehrt jeden Versuch, der mit Sachkenntniß und aus Liebe zur Beförderung der Menschenbildung unternommen, von Herzen gern und glaubt sagen zu können, daß er nicht zu denen

gehört, welche über jedes neue Unternehmen Anderer, wenn es von dem bisher gewöhnlichen Wege, sei es viel oder wenig, abweicht, gleich den Stab brechen. Sein Bestreben geht vielmehr dahin, das Gute herauszusuchen und zur Anerkennung zu bringen, es rühre her von wem es wolle. Hiernach wolle man sich mit den Erwartungen gefälligst einrichten, so wie er bittet, hiernach ebenfalls beurtheilt zu werden.

In dem genannten Buche vom Ober-Schulrath **Zeller** findet sich nun die Lehre von der Zeitdauer der Töne, oder die Rhythmik von S. 5 bis 151 allerdings auf eine eigenthümliche Art und Weise vorgetragen, die aber von Verirrungen wohl nicht ganz freizusprechen ist. Das Ganze ist viel zu weit und breit angelegt, es ist nach dem im Pestalozzischen Institute früher üblichen **Typus des Erschöpfens** bearbeitet, man könnte sagen nach den **ersten**, obgleich originellen aber höchst schwerfälligen Pestalozzischen Büchern der Anschauungen, der **Zahl-, Formen- und Maaßverhältnisse**. So sind die kürzern Notengattungen, die Sechszehn- und Zweiunddreißigtheile, das Theilen der Takte und das Bestimmen der Verhältnisse der Takttheile zu einander, wie wahre Rechen-Exempel viel zu weitläufig und umständlich behandelt; desgleichen die Pausen, als wenn das Singen im Pausiren bestände! Der zehnte Theil davon könnte schon vollkommen genügen. Was aber das Fatalste dabei ist, ist, genau genommen, die Bemerkung, daß es nicht sowohl eine **Taktlehre**, was es eigentlich doch wohl sein und werden sollte, sondern eine Vergleichung der Töne hinsichtlich ihrer verschiedenen Zeitdauer, Zeitgröße ꝛc. ist, was nur den ersten, allgemeinen Theil der Rhythmik ausmacht.

Die Melodik wird in der zweiten Hälfte des Buchs auf 192 Seiten behandelt. Auch hier kommen Reihenfolgen von Uebungen vor, wie in der **Jos. Schmidschen** Formenlehre fast, und zwar zuerst über das Gleich- und Ungleich-, Höher- u. Tiefersein der Töne, dann über 1, 8, 5, 3 oder die sogenannten Accordtöne. Nicht übel ist die Vorführung der Töne 2, 4, 6, 7 als Nebentöne; nämlich 2 wird mit 1, 4 mit 3, 6 mit 5, und 7 mit 8 verbunden eingeübt. Dann folgen Uebungen, wo ein Nebenton von zwei Haupttönen eingeschlossen ist, wie 1 2 3, 3 4 5 ꝛc.; dann solche, wo ein Hauptton von zwei Nebentönen eingeschlossen, als 2 3 4, 4 5 6 oder vielleicht besser 3 4 3 2 8, 5 6 5 4 5 ꝛc.; desgleichen wo zwei Nebentöne vor- oder nachstehen. Die Bezeichnung der Töne mit den Fingern hat Ref. nie gefallen wollen; das ist wohl eine Art Spielerei. Hierauf werden die Namen

für die Nebentöne d f a h, wie früher die für die Haupttöne c e g c gegeben und eingeübt.

Das Tonaufsuchen ins Unbestimmte scheint keine sonderliche Uebung zu sein; dagegen verdient das Aufschreiben der gesungenen Töne mit Punkten zuerst auf eine Linie, dann zwei rc. das Vergleichen der Töne nach den Stufen, das Aufsuchen der Terzen, Quarten, Quinten rc. empfohlen zu werden, besonders solchen Gesanglehrern, welche die neuere Methodik aus andern Lehrgegenständen, dem Rechnen, der Formen- und Raumlehre rc. nicht kennen. Sie, die oft gar nicht wissen, was sie in dem Gesangunterrichte catechetisch verarbeiten sollen, können hieraus den Gegenstand elementarisch behandeln lernen, falls sie es nicht aus andern Büchern schon besser wissen. Der Begriff der ganzen und halben Töne kommt wohl etwas zu spät.

Bei einem Rückblicke aufs Ganze muß Ref. bekennen, daß man dem guten Willen und dem Eifer, ein Scherflein zur Förderung des Methodischen im Gesangfache für die damalige Zeit beizutragen nicht verkennen kann, sondern man — den Versuch, den Gegenstand neu zu elementarisiren, dankbar anerkennen muß. Herr rc. Zeller hat aber zu sehr und fast nur ausschließend die Verstandesseite des Gegenstandes d. h. den Theil des Gesang-Unterrichts, dessen Auffassung Sache des Verstandes ist, behandelt, und den andern, welcher eigentlich doch am Ende die Hauptsache ausmacht, sehr vernachlässigt. Das Werk enthält mehr Sprechübungen über einzelne Theile des Gesangunterrichts als Singe-Uebungen. So kann Einer Jahre lang das Singen treiben, er lernt aber schwerlich singen, wenigstens nicht ordentlich, nicht gut; und lernt er's doch, so hat er es gewiß nicht dieser Methode ganz zu verdanken. Auf diese Weise lernt man nur über den Gesangunterricht reden. Nebenbei gesagt sei, daß alle die, welche Harmonielehre vorzutragen haben, aus dem 2ten Theile, besonders aus der letzten Hälfte desselben, die gehörige Behandlung der Intervallenlehre studiren können. So viel von Hrn. Ober-Schulrath Zellers — ja fast hätte ich geschrieben — Anweisung zum Singen; aber er hat es ja nur genannt — Elemente der Musik!? Ja wenn man diesen Titel wörtlich streng nimmt, so gilt nur das, was oben gelobt worden ist, und der Tadel fällt weg. Doch aber wozu dann ein solches Buch für National-Erziehung? Und überdies hat es ja der Hr. Ober-Schulrath selber in dem Aufsatz in der Rosselschen Monatsschrift für eine Anweisung zum Singen erklärt. Also — es bleibt bei dem Gesagten.

Nach dieser Zwischen-Darstellung kann nun wieder in dem Referat über das Pfeifer-Nägelische Werk nach Pestalozzischen Grundsätzen fortgefahren werden.

Pestalozzi selber kündigte dieses Werk im 2ten Bd. S. 49 vorläufig und dann S. 218 der Wochenschrift für Menschenbildung, Aarau 1815, bei Sauerländer, bestimmt also an: „Die Bemühungen meines Freundes Pfeifer, den Unterricht im Gesange zu vereinfachen, ihn auf allgemeine, in der Menschennatur selbst liegende Fundamente zu bauen, und ihn dadurch in jeder gesangliebenden Familie, und in jeder Volksschule nicht nur möglich, sondern bei Anlage, Willen und gehörigem Fleiße leicht und sicher zu machen, sind von den Freunden meines Unternehmens und von einem großen Theile des Publikums, das davon Kunde nahm, mit sehr ausgezeichnetem Beifalle belohnt worden. Die Resultate, die er praktisch und mit seinen Gesang-Uebungen aufstellt, haben in einem ziemlich weiten Kreise um ihn her Aufmerksamkeit erregt. Sie sind anerkannt und unwidersprechlich, und bewähren sich auch in meiner Anstalt. Sie erwecken bei jedem Beobachter derselben große Erwartungen, und eine gespannte Begierde auf die Bekanntmachung der Anleitung selbst. Die Wichtigkeit dieses Bildungsmittels der Menschennatur, der Umfang und die Tiefe, in der es in Pfeifers Ansichten und Arbeiten erscheint, erzeugte das Bedürfniß, etwas Umfassendes, etwas durchaus Gründliches, Praktisches, Vollständiges und Befriedigendes zu leisten. Die Ausführung aber erforderte einen der seltensten Glückszufälle, die Vereinigung des gründlichen Pädagogen und des gründlichen Musikers, die Fähigkeit, in das Wesen der Elementarbildung, und in das Wesen des Gesanges auf gleiche Weise einzudringen. Sie erforderte zu der begeisterten Wärme des Freundes, des Volkes und der Kunst noch die Kraft und Ausdauer des schöpferischen Talents, das sich einer Sache ganz und Jahre lang hinzugeben fähig ist. „Gottes Vorsehung hat meiner Unternehmung auch dieses seltene Glück in den Personen der Herren Pfeifer und Nägeli gewährt. Nägeli, ein Mann von vielfach gebildetem Geiste, von umfassender Kenntniß und reifer Einsicht als Kunstgelehrter von tiefem ästhetischen Gefühl als praktischer Künstler, achtungswürdig und geachtet durch sein eigenthümliches, hohes Kunststreben und durch seinen Eifer und seine Verdienste um die Aufnahme des Gesanges in seiner Vaterstadt, — will in freundschaftlicher bestehender Verbindung mit mir, im Vereine mit Hrn. Pfeifer, als demjenigen, der die ersten Versuche machte, den Unterricht

im Gesange unter die Prinzipien und Formen der Methode zu bringen, und mit Berathung meiner übrigen Freunde in Yverdon, die Ausarbeitung und Herausgabe einer methodischen Gesangschule übernehmen. Wir glauben, etwas dem Musiker und dem Erzieher gleich Willkommnes und für Beide Vorzügliches versprechen zu dürfen. Form und Inhalt, ganz die Bedürfnisse der Menschenbildung in diesem Punkte befriedigend, sollen, wie sie auf der einen Seite der Forderung des Kunstphilosophen entsprechen, nicht minder dem, was der praktische Erzieher wünschen muß, und selbst den Kräften des Landschullehrers angemessen seyn. Ja, jede singfähige Mutter wird ihr Kind, und das ältere Geschwister wird das jüngere nach dieser Anweisung leicht zum Gesange anführen können. Wenigstens werden wir unsere ganze Einsicht, Kraft und bisherige Erfahrung gemeinschaftlich aufbieten, um etwas Würdiges und Dauerndes zu Stande zu bringen."

Das und so viel wird als Dokument hier mitgetheilt, damit jeder Leser, der es noch nicht weiß, von den Verhältnissen der genannten Männer zu einander und von dem Antheile eines jeden an dem Werke, wie überhaupt von der Entstehung desselben die gehörige Kenntniß und Einsicht erhalte. Ein großer Theil der Lehrer, Freunde und Gönner des Gesangs freuete sich auf die Erscheinung des Werkes und griff, nachdem es erschienen war, eilig nach demselben; aber der erste Eindruck, den es auf dieselben machte, war sehr verschieden. Einige fanden sich durch Vieles in demselben wie zurückgestoßen und konnten es kaum ganz durchlesen, geschweige denn sich entschließen, ganz darnach zu gehen. Am Besten thaten die, welche ihr Urtheil vor der Hand gleichsam suspendirten und alle Uebungen in der angegebenen Reihe nach der Vorschrift von Anfang bis Ende möglichst genau durchmachten. Was sie dadurch erreichten, mußte freilich eben so verschieden seyn, als ihre Befähigung dazu und der Geist, in und mit welchem sie es thaten, verschieden waren. Natürlich, daß die sich wie getäuscht fühlen mußten, welche, ohne alle erforderlichen Kenntnisse, ohne allen Beruf zu einem Gesanglehrer, nach ihr wie nach einem Zaubermittel, das sie gleich ohne Weiteres dazu machen könne, gegriffen; doch es hat auch eine außerordentliche Anzahl Lehrer sich nach und nach aus diesem Werke abgezogen, was Methode im Gesangunterricht heißen will, und es werden dies hoffentlich noch recht Viele thun. Es ist und bleibt ein Hauptwerk über den Gesang-Unterricht in Schulen jeglicher Art.

Eine eigentliche Beurtheilung des Werks hier käme wohl viel zu spät. Dagegen dürfte es aber nicht ohne Nutzen seyn, Eins und das Andre, was zur Widerlegung der irrigen Ansichten von diesem Werke geschrieben worden, so wie überhaupt den Inhalt desselben, besonders in so fern es sich von andern Werken der Art bedeutend unterscheidet, möglichst genau anzugeben. Viele stehen in der Meinung, daß das Wesentliche und Neue desselben in dem Singen nach Ziffern und auf Ziffernamen, in dem La-singen, in der Durchführung der Rhythmik auf einem Tone, oder in dem Notiren des Gehörten u. s. w. bestehe. — Daß dem aber nicht ganz so ist, soll möglichst mit den genannter Männer, eignen Worten dargethan werden, welche sie bei verschiedenen Gelegenheiten hierüber ausgesprochen haben und die hier darum zusammengestellt werden.

„Die Musik gehört in das Gebiet der höhern Gymnastik, welche nicht einzelne oder einige äußere Organe, sondern den ganzen Menschen zugleich, die Organisation (den innern und äußern Sinn) bethätigt, belebt, erhebt und veredelt In der Musik treten insbesondere zwei Elemente hervor, nämlich das rhythmische und das melodische. Das erstere (der Takt und Rhythmus) bewirkt die Belebung, das andere (die Melodie) die Verklärung der Gesammtheit des innern und äußern Sinnes und Sinnenvermögens. Durch das rhythmische Element werden die Zeitmomente bezeichnet, durch das melodische werden sie beseelt, verklärt. — Außer diesen beiden finden wir in jeder Musik noch einen Wechsel von Starkem und Schwachem, leisem oder gewaltigem Ein- und Andringen des Tonstroms“

„So wird ursprünglich in jeder einfachen Tonreihe ein Dreifaches im Wechsel bemerkt:

a) die Länge und Kürze; b) die Höhe und Tiefe; und c) die Stärke und Schwäche der Töne. Dies wären also die Elemente der einfachen Tonreihe. Nun ist aber noch ein gleichzeitiges Mit- und Nebeneinanderfortlaufen mehrer einzelner Tonreihen möglich, welches der gebildeten Kunstanschauung noch einen größern Reichthum von Verhältnissen, eine noch größere Masse von Schönem gleichsam, in demselben Augenblicke darbietet; und dadurch entsteht die Harmonie, in ihrer Würde und wahren Bedeutung aufgefaßt.

Die Theile der Gesanglehre nach einander sind hiedurch bestimmt. Rhythmik, Melodik, Dynamik, Verbindung derselben untereinander, Verbindung derselben mit Worten (Vokalen und Sylben), Ein-

führung in die Harmonie. An einem Tone werden die Formen des Taktes und Rhythmus geübt und gelehrt. Ohne Rhythmus in gleichen Längen, wird das musikalische Maaßverhältniß in Höhen und Tiefen geübt und gelernt. Ohne die Mannigfaltigkeit der Längen und Kürzen, Höhen und Tiefen werden die Gabe der Stärke und Schwäche geübt und gelernt. Rhythmik, Melodik und Dynamik erfüllen den Kreis der reinen Gesanglehre. Man hat rein mit Tönen ohne Worte zu thun. Den zweiten Haupttheil erfüllt die angewandte Gesanglehre; denn wir denken bei dem Worte Gesang ja immer an eine Verbindung des Wortes mit dem Tone. Das Wort wird aber durch die Verbindung mit dem Tone eigenthümlich bestimmt und gestaltet, auf eine neue Weise in seiner Gesellschaft hervorgebracht; so entsteht die Aufgabe, diese Verbindung auf das Genügendste zu lehren. Und damit schließt sich der Elementarkursus.

Das Getrennthalten der angenommenen Elemente ist das Wesentliche der Nägelischen Gesangbildungslehre.

Nach der Durchführung des oben aufgestellten Elementarkursus, nach Ueberwindung der mechanischen Schwierigkeiten, tritt der Zögling aus den Banden (der Beschulung) in das freie Mitwirken bei Aus- und Aufführung von Kunstwerken des Gesanges.

„Der eigentliche Gesang," sagt Nägeli S. 2 der Vorrede zum Auszuge aus der Gesangbildungslehre, „entsteht aus der Zusammensetzung von zwei Künsten, der Dichtkunst und der Tonkunst. Weil nun das künstliche Hervorbringen mannigfaltiger Töne schon an sich schwierig ist, und nur allmählig erlernt werden kann; weil ferner die richtige Hervorbringung der Worte in Verbindung mit den Tönen wieder besondern Schwierigkeiten unterworfen ist, so haben verständige Sangmeister schon seit langer Zeit behauptet, man müsse erst die Stimme auf allerlei Weise in Hervorbringung künstlicher Töne ohne Worte, was man Solfeggiren nennt, üben, bevor man zur Ausführung des eigentlichen Gesanges schreite."

„Die Pestalozzische Methode gehet nun aber in ihren Sonderungen noch weiter zurück. Sie behauptet, jede Kunstaufgabe eigner Art müsse dem Kinde erst einzeln beigebracht werden, die Musik ohne Worte habe schon verschiedene Hauptarten von Aufgaben, also müsse das Kind in jeder dieser Hauptaufgaben besonders geübt werden.

„Nachdem die Ton-Elemente erst einzeln und dann verbunden geübt worden sind, so tritt eine Hauptaufgabe ein, welche nach dem Geiste der Pestalozzischen Bildungsweise für höchst wichtig anerkannt werden muß, und darin besteht, daß man die Tonverhältnisse, und alle und jede Tonausübung dem Zöglinge zum klaren Bewußtsein bringt. Das geschieht vermittelst der Anleitung, selbstgesungene oder angehörte Töne und Tonweisen in Noten entsprechend niederzuschreiben. Erst nachdem dieses letzte und ganz wesentliche Mittel der Bildung, die Notirungskunst, in einem eignen kleinen Cursus durchgeführt ist, und folglich die Hauptaufgaben in bloßer Musik ohne Worte, alle durchgemacht sind, wird das Tonwesen mit den Worten methodisch verbunden. So wie aber das Tonwesen vorher in seinen elementarischen Sonderungen vorgeführt wurde, so wird nun auch das Wortwesen in elementarischer Zergliederung dem Tone beigefügt, wobei natürlich das übergangen werden kann, was im Schulunterricht bei der Sprache dagewesen. Diesem Verfahren zufolge werden erst Laute, dann Sylben, dann Wörter, endlich Verse dem Tone beigefügt, letztere aber an dasjenige Gesetz geknüpft, das Tonkunst und Dichtkunst mit einander gemein haben, welches im allgemeinen Gefühl von Takt oder Tongewicht seinen Grund hat. Ist der Bildungsweg bis hieher zurückgelegt, durch diesen das Richtigsingen gesichert, das Schönsingen vorbereitet, so kann der Lehrer mit seinen Schülern zur Ausführung von wirklichen Gesängen schreiten, die er dann nur in Fällen, wo die Ausführung nicht gleich gelingt, in einzelne kleine Aufgaben wieder zerlegt."

In dem größern Werke nimmt nach 2 Seiten Vorrede die Inhaltsanzeige ein S. xi bis S. xvi, durch welche man eine gute Uebersicht vom Ganzen bekommt. Von S. 1 bis 8 stehen allgemeine Regeln für den Lehrer rc.; von S. 9—40 die erste Abtheilung der allgemeinen Tonlehre, enthaltend die Elementarlehre der Rhythmik oder Unterricht und Uebung in den Verhältnissen der Töne nach Länge und Kürze, in 16 Kapiteln und in 110 §§; von S. 41—70 die zweite Abtheilung, enthaltend die Elementarlehre der Melodik, oder Unterricht und Uebung in den Verhältnissen der Töne nach Höhe und Tiefe, in 8 Kapiteln und in 52 §§; von S. 71—82 die dritte Abtheilung, enthaltend die Elementarlehre der Dynamik oder Unterricht und Uebung in den Verhältnissen der Töne nach Stärke und Schwäche, in 3 Kap. und in 25 §§. Von S. 83—119 kommt die vierte Abtheilung, enthaltend die methodische Verbindung der Ton-Ele-

mente oder Unterricht und Uebung in den Tonverhältnissen vermittelst der Vereinigung der Rhythmik, Melodik und Dynamik in 8 Kap. und 55 §§; von S. 120—180 die fünfte Abtheilung, enthaltend die Notirungskunst oder Unterricht und Uebung im Auffassen, Zusammenfassen und Niederschreiben der Töne und Tonverhältnisse in 14 Kap. und 83 §§. Nun kommt die besondre Tonlehre, deren erste Abtheilung von S. 181—183 in 3 Kap. und 54 §§; die methodische Verbindung des Gesangtons mit dem Wortlaut enthält, sowie die zweite Abtheilung von S. 184—198 in 8 Kap. und 29 §§; die methodische Verbindung des Tongewichts mit dem Wortgewicht; desgl. von S. 199—208 in 4 Kap. und 14 §§. Die dritte Abtheilung enthaltend die elementarische Verbindung der Tonkunst und Dichtkunst; und endlich von S. 209—224 die vierte Abtheilung in 5 Kap. und 48 §§. die Elementar-Anleitung zur Ausführung musikalischer Kunstwerke oder die Organisation der Schule zum Kunst-Institut enthaltend. Das Ganze beschließt ein Anhang, welcher sowohl allgemeine als besondere Reflexionen enthält. Und zu diesem Ganzen gehören noch 3 Beilagen Musikstücke, von denen die erste 80 einstimmige Singstücke, die zweite 80 zweistimmige und die dritte 80 dreistimmige Lieder zu besondern Uebungszwecken enthält.

Was ist denn nun der Zweck des Singens? Wie fördert und wie vernichtet man ihn? Warum wird denn das Wort gesungen? und der Ton gesprochen? Was empfängt denn das Wort vom Ton und der Ton von dem Worte? Was ist denn die Frucht dieser innigen Verbindung? — Antwort: Das Wort empfängt Aufklärung und Verklärung, größere Wahrheit und höhere Schönheit; der Ton erhält seine Deutung, eine bestimmtere Bedeutung und Beziehung; er wird menschlicher und geistiger, tritt aus der Welt der Empfindung auch in die des Gedankens; und Empfindung und Begriff mit einander werden die Seele des neuen Wesens, die Frucht dieser Vermählung, Gesang genannt. Der Ton soll das Wort lebendig machen und das Wort dem Tone ein neues Leben, eine neue Wesenheit geben. (Dreist im Schulrath an der Oder, 11te Lieferung.)

Durch diese Gesangmethode soll also das Volk zu einem gewissen Grade von Kunstsinn und Kunstfertigkeit erhoben werden; es soll durch sie der Sinn für die höhere Welt und die seelenvollere Sprache des Gemüths auch dem Volke geöffnet werden. Sie möchte es dahin bringen, daß auch musikalisch-singend, Jedermann im Volke reden, lesen und schreiben, sein Notenblatt

wie ein Schriftblatt ablesen, seine Chorstimme rein und richtig absingen könne. Große Chöre also, Tausende von richtigen und festen Chor-Sängern sollen durch dieselbe gebildet werden, gewöhnliche Cantoren, auch wenn sie nicht grade ausgezeichnete Kunstsänger sind, sollen und können dadurch, wenn sie es recht angreifen, recht eingehen in die Sache, sich ihr mit ganzer Liebe hingeben, die Hauptleute, die Anführer und Leiter des Ganzen werden. — Das Hauptziel dieser gesammten Bildung ist der lebendige und immer lebendiger werdende Dienst im Reiche, im Hause Gottes; lebhaftere Theilnahme und Mitwirkung zur Aufstellung eines herrlichen Kirchengesanges.

Der Auszug, ebenfalls in gr. 4to 1812 hat 48 Seiten, auf deren vorletzten 15 sehr brauchbare zweistimmige Sätze sind. Als Beilage A. werden dazu und ganz besonders brauchbare geistliche Lieder und als Beilage B das Vater unser von J. H. v. Wessenberg, in Musik gesetzt von Nägeli, beigegeben. Ref. kennt und braucht das große Werk seit 1811, also 18 Jahre. Obschon in einer guten Gesangschule auferzogen und vorher mit manchen Musikkenntnissen versehen, verdankt er gleichwohl demselben, wenn nicht alles, so doch sehr viel. In den ersten Jahren seiner Bekanntschaft mit demselben hat er es theils mit Knaben, theils mit Mädchen, theils mit Erwachsenen mehrere Mal fast § für § durchgemacht. Später fand er sich aus Gründen bewogen, manches in einer andern Ordnung folgen zu lassen, bei dem Einen abzukürzen, bei Einigem hinzuzusetzen (besonders in den Moll-Uebungen), Einiges auch ganz anders zu machen. Alles das wird er zu seiner Zeit hier in der Eutonia niederlegen.

Noch in demselben Jahr, 1810 erschien zu Rotweil im Würtembergischen: „Versuch einer elementarischen Gesang-Lehre für Volksschulen nach Pestalozzi" Preis 18 gr. Derselbe macht eigentlich die dritte Abtheilung der nähern Ausarbeitung des Schulplans der katholischen Elementarschulen zu Rotweil aus. Der Verf. sowie der ganze Ursprung desselben ist S. 153 muthmaßlich schon angedeutet. Manche haben ihn für einen Auszug aus Nägeli's größerem Werke gehalten; dem ist aber nicht so. Denn erstlich ist die Vorrede vom Januar 1810 datirt; das Werkchen ist am Ende also eher erschienen als das von Nägeli und auch eher als das von Zeller, dessen Vorrede vom Julius desselben Jahres datirt ist. Es ist vielmehr wahrscheinlich nach dem Obigen eine etwas weiter ausgebildete Frucht des Lehrkurses, den Zeller nach Pfeifers Mittheilung 1809 zu Heilbronn abhielt.

Man findet in diesem Werkchen die Uebungen nämlich auch nach der Kürze und Länge, Höhe und Tiefe, und Stärke und Schwäche der Töne in drei Hauptarten geschieden; doch spielen **Rhythmik** und **Melodik** die **Hauptrollen**. Die erstere ähnelt ganz der im **Zeller**schen Werke, nur in einigen Nebendingen, z. B. in den Handbewegungen und ihrer Bezeichnung ist sie umständlicher. Die eigentliche Rhythmik fehlt ebenfalls. Die Ziffer wird vielfach zur Bezeichnung der Töne gebraucht. Zur Versinnlichung der Tetrachorde, der Tonleiter findet man eine Art Figuren, ähnlich den Hühnersteigen auf dem Lande, sonst aber nicht übel. Nach dem Inhalt der Vorrede kann man dem Verf. den guten Willen, sein Scherflein zur Förderung eines bessern Gesangunterrichts in den Schulen beizutragen, nicht verkennen. Das ist aber auch das Beste mit am ganzen Buche. Denn an Bestimmtheit, an gehöriger Sonderung und Uebersicht steht es hinter dem von **Zeller** gar sehr zurück, mit dem es, wie gesagt, sonst die größte Aehnlichkeit hat. Mit **Nägeli's** Werke hat es fast weiter gar nichts gemein, als die Eintheilung der Uebungen in Rhythmik, Melodik und Dynamik. Wie nun der Rec. desselben in der Leipz. musikal. Zeitung Jahrg. 1812 ein Urtheil über dasselbe hat fällen können, wie er es gefällt hat, ist unbegreiflich. Es muß aus einer ähnlichen trüben Quelle geflossen sein, wie das über **Nägeli's** Gesangbildungslehre im Jahrg. von 1811, welches aber hier absichtlich nicht weiter wieder aufgerührt worden, sondern der ewigen Vergessenheit zum Vortheil beider Partheien überliefert sein mag!

Im Jahr 1811 kam bei Hofmeister in Leipzig, ein Auszug aus **Nägeli's** größerm Werke, wenn ich nicht irre, von einem gewissen damals in Leipzig privatisirenden Musiklehrer **Remde**, heraus, womit aber Herr **Nägeli** nicht sonderlich zufrieden war, und deshalb eben selber einen solchen 1812 herausgab. Der erstere kostet 1 rtlr. 4 gr.; der letztere mit den Beilagen 20 gr. und enthält noch obenein lauter **neuen Gesangstoff**. Hiernach kann man gar nicht mehr in Zweifel sein, welchen man sich anzuschaffen hat.

Der Preis des großen **Nägeli**schen Werks mit den 3 Beilagen ist 4 rtlr. 4 gr., für manchen Schullehrer allerdings etwas hoch; aber es haben sich ja fast in ganz Deutschland die Schullehrer der einzelnen Kreise, Superintendenturen, Inspectionen ꝛc. zu Lese-Vereinen oder Lesezirkeln vereinigt und in solchen könnte und sollte, wo es noch nicht geschehen, dasselbe einmal angeschafft und dann herumgegeben werden, indem es doch immer das

Hauptwerk bleibt für den neuern bessern Gesangunterricht und es wichtig ist, aus der ersten, wahren und rechten Quelle einmal mit eignen Augen zu schöpfen. Eben für den einzelnen, ärmeen Lehrer hat man ja den Auszug, der auch, besonders in vielen Landschulen vollkommen ausreicht.

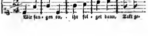
Theodosius Abs, welcher frühee eine Erziehungsanstalt und später das Waisenhaus zu Königsberg in Preußen mit vielem Erfolge leitete, ein Mann, der mit großem Eifee und auf eine eigenthümliche Weise die Pestalozzische Methode anzuwenden und zu verbreiten bis an sein Lebensende bemüht war, hat im Jahr 1811 eine Darstellung seiner Anwendung dee Pestalozzischen Bildungsmethode (Halberstadt, 10 sgr.) herausgegeben, woein auch eine Anweisung zum Singenlehren mit enthalten ist. Ref. besitzt dieselbe aber noch nicht und so behält er sichs vor, später in einem Nachteage über dieses und andere Werke, die ihm etwa möchten entgangen sein, zu berichten.

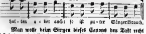
Im Jahr 1812 erschien bei Darnemann in Züllichau „**Leitfaden bei der Gesanglehre**(?) nach der **Elementarmethode**, mit besondrer Rücksicht auf Landschulen von **Carl Schulz** (früher Cantor in Quilitz, dann Lehrer am Seminar zu Züllichau und später, nach dessen Verlegung, zu Neuzelle, jetzt Concrectoe in Fürstenwalde) Pr. 6 gr."

Nach einer Vorrede von 2 S., ohne besondern zusammenhängenden Inhalt, folgt S. 3. Einleitung nach **Zeller**. Sprechet den Vokal a aus. Haltet dies a solange, bis ich sage: Ende. Anfang a—Ende! Machet dies noch ein Mal, aber so, daß der Ton am Ende noch eben so klingt, als am Anfang. Dies wae ein **Musikton** (?) Machet 2 solcher Töne ꝛc." Auf diese Weise werden durch Fragen und Antworten die drei Haupteigenschaften der Töne, nämlich **Höhe**, **Länge** und **Stärke** herausgebracht und darnach das Werkchen in die Lehee von der **Melodie**, dem **Takte** und der **Qualität** des Tones eingetheilt. Von S. 6—22 wird die erste Abtheilung, die Lehre von der Höhe und Tiefe des Tons oder von der Melodie abgehandelt, also. „Machet einen Ton, der etwas tief klinget ꝛc," die Ziffern werden anfangs zur Bezeichnung der Töne gebraucht; die harmonischen, sogenannten Accordtöne, 1 3 5 3 weeden zuerst voegenommen und dann veeschieden durcheinandee gesungen. Dann werden die dazwischen liegenden Töne 2 4 6 und 7 aufgesucht und geübt, und so zur Skala verbunden. Darauf wird das Liniensystem, es werden die verschiedne Schlüssel (?) und die Noten daeauf in Ganzen vorgeführt. Ref. kann nicht sa-

gen, daß die Beispiele über die Intervalla zweckmäßig wären. Später werden die Namen c d e f g ꝛc. für die Töne der Tonleiter gegeben; es wird dann der Gebrauch des ♯, des b, des ♮ vorgeführt und durch Beispiele in Noten erörtert. Dann folgen die verschiedenen Tonleitern u. zwar auf jede Durtonleiter folgt gleich die Molltonleiter desselben Namens oder Tones. Die halben Töne sind durch ∧ angedeutet. Eine Uebersicht der Vorzeichnungen einer jeden Tonleiter macht den Beschluß. S. 20 wird von dem Ueben in bloßen Tönen kurz der Uebergang gemacht zum eigentlichen Singen (Verbinden der Töne mit Worten, wobei das Volkslied. Ueb' immer Treu und Redlichkeit ꝛc. zuerst bloß melodisch, dann bloß rhythmisch und dann beides mit einander verbunden vorgeführt und mit Worten abgesungen wird.

Hierauf kommt von S. 22—31 die 2te Abtheilung, die Lehre von der Länge und Kürze des Tons und der Ruhezeit. Die Linie wird zur Veranschaulichung zu Hülfe genommen. Nachdem gezeigt, wie man die Zeit durch Zählen, durch Lasingen, durch regelmäßige Bewegung der Hand und auch durch Schweigen eintheilen kann, werden kurz der 2/4 4/4, 3/4 und 3/8 Takt vorgeführt und zwar zuerst die Formen des 2/4 Taktes in gleichen Noten ꝛc. Von Seite 31—36 folgt von der **Qualität des Tons.** Zuerst kommen einige Bemerkungen, die wohl richtiger gleich zu Anfange gestanden hätten, so wie die darauf folgenden Zeichen für die Stärke und Schwäche nach der Entwickelung der Sache. Die Bezeichnungen des Tempo eines Stücks gehören gar nicht hieher. Alles Andre ist nach demselben Maaßstabe. Hieran schließt sich eine Sammlung mehrstimmiger Gesänge, von denen die ersten 11 aus W a l d e r entlehnt; einige scheinen eigne Compositionen des Verf. zu sein, unter denen aber nur das Danklied: „Danket dem Herrn ꝛc." ein glücklicher Fund zu nennen sein möchte. Denn den Standpunkt der musikalischen Kenntnisse, sowie seines Berufs zum Componiren mag folgender Canon unter Nr. 19 bezeichnen, welcher hier diplomatisch genau abgedruckt und als Beleg zum Angedeuteten mitgetheilt wird.





Man wolle beim Singen dieses Canons den Takt recht fest halten; das Uebrige wird man schon von selbst finden.

Wenn Refer. nun auch recht billig und milde in seinem Urtheil über diesen Leitfaden sein will, so ist der Wunsch das wenigste, daß er hätte mögen lieber ungedruckt bleiben. Es ist Alles so dürftig, hin und wieder nur ein schwacher Durchschimmer dessen, was der Verf. bei Zeller gehört haben mochte. Solche Bücher können die Sache unmöglich fördern, wohl aber ihr schaden. Denn Viele kaufen sich dergleichen und denken dann, sie haben etwas Rechtes. Und bei Lichte betrachtet, ist es blutwenig. Besser wäre es gewesen, der Verf. hätte, wenn er nichts Besseres geben konnte, hingewiesen auf das schon 1810 erschienene große Werk von Nägeli und die Auszüge daraus vom Jahr 1811 und 1812. Also transeat! — Forts. folgt.

C. Biographieen.

2. Ernst Florens Friedrich Chladni,

der Philosophie und beider Rechte Doctor, Mitglied und Correspondent mehrer Academieen der Wissenschaften, andern gelehrten Gesellschaften, geb. 1756 am 30. Nov. zu Wittenberg und gest. den 4. April 1827 zu Breslau.

Sein Vater Ernst Martin Chladni, oder, wie er sich nannte, Chladenius*), Chursächsischer Hofrath, erster Pro=

*) Er u. dessen Vater, Probst u. Professor der Theologie zu Wittenberg, hatten ihren ursprünglichen Namen, den damaligen Sit=

fessor der Rechte und Director der Juristenfakultät bei der damaligen Universität zu Wittenberg, ein wegen seiner Redlichkeit, Geschicklichkeit und Thätigkeit sehr geachteter Mann, hatte ihn, als einzigen Sohn, zwar immer sehr freundlich behandelt, und ihm von braven und geschickten Lehrern im Hause guten Unterricht geben lassen; er ward aber, wiewohl in guter Absicht, immer in einer solchen Beschränkung gehalten, wie sie wohl schwerlich bei den jetzigen Begriffen von Erziehung gegenwärtig in irgend einem Hause Statt finden wird, so daß er selten aus dem Hause und in die freie Luft kam und nie anders, als etwa in der Kirche junge Leute seines Alters sehen, Umgang aber gar nicht mit ihnen haben konnte. Er mußte sich selber später wundern, wie er unter solchen Umständen eine so dauerhafte Gesundheit habe behalten können. Diese Einschränkung war ganz unnöthig, weil er in den frühern Jahren eben so wie in der folgenden Zeit keine Neigung zu Unordnungen oder zur Unthätigkeit hatte. Es ward auch dadurch ganz das Entgegengesetzte bewirkt, nämlich ein Widerwille gegen alle besonders unnöthige Zwangsverhältnisse, und ein Bestreben in ihm erregt, in Ansehung der zunehmenden Lebens- und Berufsweise seinen eignen Gang zu gehen. Schon von seinem 6ten und 7ten Jahre an beschäftigte er sich am liebsten mit geographischen Büchern, Reisebeschreibungen und Landkarten, oder auch mit einer Erd- und Himmelskugel, deren Gebrauch er ohne weitern Unterricht durch Nachdenken und Nachlesen sich eigen machte, und fühlte einen unwiderstehlichen Hang zum Reisen und in der Folge seinen Aufenthalt nach Belieben wählen zu können, so daß er die anscheinende Bestimmung, immer in seiner Vaterstadt zu bleiben, für eben so unnatürlich ansah, als ob er immer hätte sollen in einem Zimmer bleiben. Am meisten wäre es deßhalb seiner Neigung gemäß gewesen, Schiffer, Kaufmann oder Arzt zu werden, um als solcher fremde Weltgegenden sehen zu können. Wenn er nicht hätte befürchten müssen, seinen Vater und seine sehr brave Stiefmutter, die ihn immer mit Wohlwollen behandelten, zu sehr zu kränken, so würde er seine damalige Lieblingsidee ausgeführt haben, mit dem für sich in einer Sparbüchse aufbewahrten Gelde in die weite Welt

---

ten gemäß, eine lateinische Endung gegeben. Die Voreltern, welche Chladni hießen und sich schrieben, waren so wie auch einige von den Voreltern mütterlicher Seite, ungefähr um das Jahr 1676 wegen des Protestantismus aus Ungarn vertrieben worden.

(etwa über Holland nach Ostindien oder Surinam) zu gehen, in welcher Absicht er schon angefangen hatte, Kramers Holländische Grammatik, welche er unter den Büchern seines Vaters fand, insgeheim zu studiren. Bald nachher wurde die Natur-, besonders die Erd- und Himmelskunde seine liebste Beschäftigung. Im 14ten Jahre ward er auf die Landschule zu Grimma gebracht und der besondern Aufsicht des damaligen Conrektors und nachherigen Rektors Mücke übergeben, der zwar ein sehr rechtschaffner Mann war, und in den ältern Sprachen und deren Litteratur viele Kenntnisse hatte, aber durch Hypochondrie und ängstliche Gewissenhaftigkeit in allem, was er für Pflicht hielt, verleitet ward, ihn, so wie seine übrigen Pflegebefohlnen, in noch größerer Einschränkung zu halten, als es im väterlichen Hause geschehen war, so daß, wenn Andre ihre Jugendjahre für die schönste Zeit ihres Lebens halten und sich späterhin immer mit Vergnügen daran erinnern, dieses bei ihm schlechterdings nicht der Fall seyn konnte, obschon er deßhalb Niemanden Vorwürfe machen wollte, weil ja alles aus der besten Absicht geschehen. Nach seinem Abgange von der Schule kehrte er nach Wittenberg zurück, und ward von seinem Vater bewogen, daselbst auf der Universität, ganz gegen seine Neigung, die Rechtswissenschaft zu studiren, indem derselbe glaubte, dadurch seinen Sohn am glücklichsten zu machen. Er aber hätte gern Medizin studirt. Auch während dieser Zeit mußte er eingeschränkt leben, wie vielleicht nie Einer von den dort Studirenden, bis er es durch mancherlei Vorstellungen endlich dahin brachte, daß es ihm vergönnt ward, auf die Universität nach Leipzig zu gehen, und daselbst seine Studien fortzusetzen. Dort war er sich selbst ganz überlassen, ohne jedoch seine Freiheit im Geringsten zu mißbrauchen.

Während der Zeit seiner Studien in Wittenberg und Leipzig erhielt er erst, im 19ten Jahre, die Erlaubniß u. Gelegenheit, etwas Klavierspielen nebst den ersten Anfangsgründen der Musik zu lernen, wozu er immer große Lust gehabt. Durch Nachlesen mancher Schriften von Marpurg und Andern suchte er seine Kenntnisse in diesem Fache zu erweitern. Als er nach den gewöhnlichen Prüfungen die vorzüglichste Censur erhalten, und 2 selbst geschriebene Dissertationen vertheidigt hatte, ward er erst Doctor der Philosophie oder, wie es daselbst heißt, Magister, und dann Doctor der Rechte. Hierauf ging er wieder nach Wittenberg, wo es seine Bestimmung zu seyn schien, juristische Geschäfte zu treiben und mit der Zeit eine Professur der Rechte zu erhalten.

Sein Vater starb jedoch bald und er verließ die juristische Laufbahn, die er seiner Neigung ohnehin wenig angemessen fand, u. widmete sich der **Naturkunde**, mit der er sich schon immer zu seinem großen Vergnügen beschäftigt hatte. Es war dieses unter den damaligen Umständen etwas sehr Gewagtes, da er äußerst wenig Vermögen besaß, indem die Wohlthätigkeit seines Vaters von Vielen zu sehr war gemißbraucht worden, als daß er von seiner guten Einnahme etwas hätte können zurücklegen. Er machte noch Versuche auf einige andre Professuren und hielt zu diesem Behuf Vorlesungen über physische und mathematische Geographie, über Geometrie; er machte botanische Excursionen &c, um sich dadurch entweder zur Professur der Mathematik oder der Physik, deren beider Erledigung bevorstand, zu empfehlen. Doch es wurde ihm weder die eine noch die andre zu Theil. Von jetzt an folgte er ganz seinen Lieblingsneigungen, um in Zukunft vermittelst seiner Talente der Welt, wo nicht mit mehrerem Glück, doch mit mehrer Befriedigung und Freude zu dienen. Er fuhr also in seinen Bemühungen für die Naturwissenschaften ununterbrochen fort, zu welchen er besonders deßhalb eine vorzügliche Neigung hatte, weil er hoffte, durch mancherlei Untersuchungen ihr einigen Zuwachs verschaffen zu können. Ueberhaupt fühlte er einen unwiderstehlichen Trieb in sich, durch irgend etwas, es sey durch wissenschaftliche Entdeckungen oder durch eine Erfindung, oder sonst durch eine von dem gewöhnlichen Gange der Dinge abweichende Unternehmung sich bemerkbar zu machen, welche kleine Eitelkeit man sehr verzeihlich finden wird, da sie ihn zu mehrerer Anstrengung antrieb, und eine entfernte Hoffnung ihrer Erfüllung allein im Stande war, zu verhindern, daß er durch die Umstände nicht ganz niedergedrückt ward.

Beim Lesen verschiedener Schriften über die Tonkunst glaubte er gefunden zu haben, daß der **physisch-mathematische Theil** derselben, unter allen Fächern der Naturwissenschaft, gerade am mangelhaftesten bearbeitet sei. Bei einigen Versuchen, die er über die bekannten Schwingungen der Saiten und über die von **Daniel Bernoulli** und **L. Euler** zuerst bestimmten Schwingungen eines Stabes anstellte, stimmte die Erfahrung mit der Theorie völlig überein, bei manchen andern klingenden Körpern bestätigte das sich nicht, was darüber gesagt war, und über die Schwingungsarten und Tonverhältnisse verschiedener Arten derselben fand er nirgends Belehrung. Unter andern hatte er bemerkt, daß eine jede nicht gar zu kleine Glas- oder Metallscheibe mannigfaltige Töne giebt, wenn sie an verschie-

denen Stellen gehalten und angeschlagen wird; er wünschte den Grund dieser noch von Niemanden untersuchten Verschiedenheit der Töne zu wissen. Um einen Schritt weiter ward er dadurch geführt, daß er in einer Zeitschrift las, der Abbate Mazzocchi habe in Italien ein Instrument verfertigt, wo gläserne oder porzellanene Gefäße mit einem Violinbogen gestrichen wurden, wobei zugleich bemerkt war, daß auch dünne Breter und Kästen könnten dadurch zum Klingen gebracht werden. Dieses benutzte er und spannte eine messingene Scheibe, die zu einer Schleifmaschine gehörte, an einem in ihrer Mitte befindlichen Zapfen in einen Schraubenstock und bemerkte, daß durch Streichen mit dem Violinbogen sich darauf verschiedene Töne hervorbringen ließen, die stärker und anhaltender waren, als man sie durch Anschlagen erhalten kann. Er bemerkte ferner, daß diese verschiedenen Töne eine mit den Quadraten von 2, 3, 4, 5, 6, u. s. w. übereinkommende Reihe gaben, ohne noch zu wissen, woher das komme; wie er denn auch die Idee, den Violinbogen zu Untersuchung klingender Körper anzuwenden, zuerst hatte.

Endlich kamen ihm die Untersuchungen **Leichtenbergs** über die durch aufgestreuten Harzstaub zu erhaltenden electrischen Figuren zu Hülfe und erregten in ihm die Idee, daß wohl auf klingenden Körpern sich nach Verschiedenheit der Schwingungsart verschiedene Erscheinungen zeigen würden, wie man Sand oder etwas dem Aehnliches aufstreuete. Es erschien auch bei diesem Verfahren auf der mehrerwähnten Scheibe eine sternförmige Figur (ein 10- bis 12straliger Stern). Nun lehrte ein Experiment immer das andere und er machte darauf seine ersten Untersuchungen der Quadratscheiben, der runden Scheiben u. s. w. 1787. in einer zu Leipzig bei Wiedemanns Erben und Reich in 4. erschienen Schrift mit 10 Kupfertafeln: **Entdeckungen über die Theorie des Klangs**, bekannt.

Während er sich mit diesen Untersuchungen beschäftigte und auch einige Zeit nachher, war seine Lage sehr unangenehm. Vermögen von seinem Vater besaß er nicht, wie aus dem Obigen schon bekannt, und Gehalt von seinem Vaterlande genoß er auch nicht. Gelegenheit, sich durch Vorlesungen etwas zu verdienen, war auch so viel als keine. Er hatte also weiter nichts, als was ihm seine gute, leider kränkliche Stiefmutter zufließen ließ; übrigens war auch gar keine Aussicht zur Verbesserung, sondern eher zur Verschlimmerung seiner Lage vorhanden. Er ließ aber doch den Muth nicht ganz sinken, sondern bemühte sich desto mehr durch eigne Kraft sich eine bessere Existenz zu verschaf-

fen. Er hatte dabei den Gedanken, daß ein Künstler, der einige Aufmerksamkeit zu erregen weiß, weniger an einen bestimmten Ort gebunden ist und mehr Gelegenheit hat, fast überall Vortheil und eine gute Aufnahme zu finden, als ein Gelehrter, der sich dem academischen Leben widmet, und hoffte es auch dahin bringen zu können, zwar nicht durch Virtuosen-Talent, weil er so spät angefangen hatte, Musik zu erlernen, aber doch durch Erfindung eines neuen Instruments, welches er eher, als ein Anderer, auszuführen können glaubte, weil er die Natur so mancher klingender Körper zuerst untersucht hatte. Es ward also der unabänderliche Entschluß gefaßt: Es muß ein neues Instrument erfunden werden, das von allen vorhandenen ganz verschieden wäre. Eine Menge von Ideen durchkreuzten sich; unter andern wollte er an die Harmonika eine Tastatur bauen; er ließ deßwegen eine aus Böhmen kommen und stellte Versuche damit an, die ziemlich zu gelingen schienen; er ließ es aber nachher wieder liegen und verkaufte die Harmonika, weil Röllig, Nicolai und Andere ihm zuvorgekommen waren, und er lieber etwas Originelles liefern wollte, als etwas, das schon Andre geliefert hatten und über dessen Werth die Stimmen des Publikums getheilt waren. Nachher kam er auf den Gedanken, ob es nicht sollte möglich seyn, durch Streichen gläserner Stäbe in gerader Richtung mit nassen Fingern ebensowohl einen Klang hervorzubringen, als es bei der Harmonika durch Streichen in die Runde geschieht. Daß gläserne Stäbe, wie sie bei seinem nachher zu beschreibenden neu erfundenen Instrumente sind, für sich durch ein solches Streichen keine Töne geben, wußte er aus Theorie und Erfahrung; es kam also darauf an, ausfindig zu machen, wie der Bau eines Instrumentes müsse eingerichtet werden, daß diese Wirkung gehörig erfolge. Anderthalb Jahre hindurch hatte er darüber nachgedacht und Versuche angestellt, ehe er wußte, ob eine ganz zu seiner Absicht brauchbare Ausführung möglich sei oder nicht. Unterdessen hatte sich die Idee in seiner Einbildungskraft so festgesetzt, daß er bisweilen sogar im Traume auf diese Art spielen sah und hörte. Endlich erhielt er eine brauchbare Auflösung der Aufgabe plötzlich in einem Zustande zwischen Schlaf und Wachen am 2. Juni 1789, nachdem er unmittelbar vorher sehr über die Sache nachgedacht hatte. Er sprang sogleich auf und machte Versuche darüber, die ihn lehrten, daß es ausführbar sey, worauf er sich denn gleich an den Bau seines ersten Instrumentes machte, welchen er sowie auch seine frühern und spätern Experimente und Baue ganz insgeheim

betrieb, theils um den so sehr gewöhnlichen Ideenkopereien zu entgehen, theils um im Falle des Nichtgelingens sich alle Redereien der Menschen zu ersparen.

Am 8. März 1790 war das erste Instrument dieser Art vollendet, und weil er die Art der Behandlung schon während des Baues sich eigen gemacht hatte, konnte er wenige Tage hernach schon einige leichte Stücke darauf spielen. Das Erste, was er darauf spielte, war der Choral: Nun danket alle Gott ꝛc. — Da jede neue Sache auch einen neuen Namen haben muß, gab er diesem Instrumente den Namen **Euphon**, welcher ein Instrument, das einen angenehmen Klang hat, bedeutet, und unter allen Namen, die ihm beifallen wollten oder von Andern vorgeschlagen wurden, der Natur desselben am Entsprechendsten erachtet wurde. Das erste Euphon hatte nicht die gehörige Festigkeit des Baues, so daß viele Zeit und Mühe erfordert ward, es immer in Ordnung zu erhalten, weshalb er es auch in der Folge wieder auseinander nahm. Er hatte auch aus Mangel besserer Stäbe Thermometerröhren dazu genommen, und die den Ober- und Untertasten correspondirenden Töne durch einen verschiedenen Anstrich von Lack auf der untern Seite bezeichnet, was aber wegen des öftern Abspringens des Lacks durch die Nässe und durch die Schwingungen keine gute Wirkung für die Augen that. Nach einiger Zeit jedoch gelang es ihm, den neuern Euphons die gehörige Festigkeit zu geben, so daß sie nie, weder bei dem Spielen, noch bei dem Transport, selbst nicht bei schnellem Fahren auf übeln Steinwegen Schaden litten; er bediente sich dazu auch besserer Stäbe von dunkelm und milchweißem Glase. In der Folge baute er ein Euphon auch noch auf eine andre Art, so daß es nicht, wie bei der erstern Bauart, schreibepultförmig, sondern mehr tischförmig, der Resonanzboden nicht senkrecht sondern horizontal, und die übrige mechanische Vorrichtung nicht hinter, sondern unter Glasstäbchen befindlich war. Das Wesentliche dieser Erfindung besteht übrigens darin, daß er zuerst die Idee gehabt und ausgeführt, durch **Streichen gläserner Stäbe mit nassen Fingern nach der Richtung der Länge einen Klang hervorzubringen**, mithin ist kein von einem Andern, nachdem er die erste Idee gegeben hatte, geschehener oder etwa in der Folge geschehender Bau eines solchen Instrumentes als eine neue Erfindung anzusehen.

Und nun suchte er auch seinen lange genährten Wunsch, Reisen zu machen, zu befriedigen. Seine erste Reise mit dem Euphon that er 1791 nach Dresden, um gleichsam seinem Lan-

desherrn die erste Huldigung damit zu erweisen, von dem er auch dafür mit einer goldnen Dose beschenkt wurde. Im Januar 1792 befand er sich zu Berlin, wo er sowohl vor dem Königl. Hofe, als auch in der Stadt das Euphon mehrmals mit Beifall hören ließ. Im April 1793 ließ er sich zu Hamburg damit hören, wobei er zugleich einige akustische Versuche, die Schwingungen der Töne auch sichtbar darzustellen, zum großen Vergnügen der Anwesenden vorzeigte. Wahrscheinlich unternahm er damals von da seine erste Reise nach Koppenhagen, worauf er im Dezemb. 1793 wieder nach Berlin kam. In den folgenden Jahren unternahm er eine Reise ins Thüringische, von der man sich eine drollige Anekdote erzählte. Nämlich die Wache im Thore einer Stadt fragte ihn, was er in dem Kasten habe. Ein Euphon, war die Antwort. „Das muß erst dem Herrn Bürgermeister gemeldet werden.“ Nach einiger Zeit kam der Mann zurück mit dem Bescheide: „Fremdes Gethiere wird nicht eingelassen.“ Darauf erklärte dann der Doctor Chladni, daß sein Euphon kein ausländisches Thier, sondern ein musikalisches Instrument wäre, worauf man ihn denn passiren ließ.

Im März 1797 ließ er sich auf einer 2ten Reise nach Koppenhagen abermals in Hamburg hören, wobei er mehrere akustische Versuche, nach Angabe seiner Entdeckungen über die Theorie des Klanges erklärte. Nach Michael dieses Jahres unternahm er von Wittenberg aus eine neue Reise über Dresden und Prag nach Wien, wo er im Februar 1798 vor einer zahlreichen Versammlung sowohl sein Euphon hören ließ, als auch seine akustischen Versuche vorzeigte. Nach seiner Zurückkunft von dieser Reise unternahm er den Bau eines neuen Euphons, welcher, nachdem er im November 1798 damit zu Stande gekommen war, die vorigen an Stärke des Klanges noch übertraf, und reiste damit gegen den Jan 1799 nach Berlin, wo er einige Monate hindurch ein regelmäßiges Collegium über die Theorie des Klanges las.

Endlich erfand er im Mai dieses Jahres nach fortgesetztem, verdoppeltem Nachdenken ein ganz neues Tasten-Instrument, auf welchem man den Ton nach Belieben fortdauern und durch mehr oder weniger Druck anwachsen oder abnehmen lassen kann, und zu welchem er eigentlich schon im Jahr 1794 auf einer Seereise von Reval nach Flensburg die erste Idee empfangen hatte. Das Klavier, das Pianoforte, der Flügel, überhaupt alle Instrumente, auf denen der Klang nicht durch Reibung, sondern durch Anschlagen hervorgebracht wird, lassen es nicht zu, daß

man Bindungen, syncopirte Noten und lange Aushaltungen auf ihnen gehörig vortragen kann; sie gehören, nach Harstig, nicht unter die Sing-, sondern Kling-Instrumente. Auf der Orgel kann man die Töne zwar fortdauern, aber nicht jeden nach Belieben anwachsen oder abnehmen lassen. Das neuerfundene Instrument sollte alle diese Vortheile oder gewünschte Eigenschaften in sich vereinigen. Es sollte ferner zugleich so compendiös seyn, daß er es in seinem Wagen unter dem Sitze mit Bequemlichkeit mitnehmen könne, und dann wünschte er auch noch, daß es sich nicht verstimme, wenigstens nicht leicht. Im Jänner 1800 brachte er dieses Instrument zu Stande und nannte es Clavicylinder, weil eine Claviatur und ein sich umdrehender gläserner Cylinder die unentbehrlichsten Bestandtheile desselben sind. Der Klang desselben, der sogleich anspricht, ist einem sanften Orgelregister überhaupt, in der Tiefe aber insbesondere einem Fagott, und in der Höhe der Hoboe oder einer gut gespielten Violine ähnlich und, wie gesagt, unverstimmbar. Der Ton desselben wird durch Reibung vermittelst eines durch einen Fußtritt umgedrehten Cylinders hervorgebracht.

Einige Zeit nachher bauete er mehrere Instrumente dieser Art und verbesserte fast unaufhörlich an ihnen, wie er denn auch Beschreibungen von denselben in meheren Zeitschriften damals gab.

Was seine fernern Bemühungen für die Theorie des Klanges anbelangt, so hat er, nach Erscheinung seiner ersten vorhin erwähnten Schrift im Jahr 1787, theils immer weitere Versuche hierüber angestellt, theils auch auf seinen Reisen, in mehren der vorzüglichsten Bibliotheken alles hieher Gehörige nachgesehen und hernach diesen Theil der Naturkunde, mit Benutzung aller sowohl seiner als Anderer Entdeckungen, im Zusammenhange vorgetragen, in einem zu Leipzig bei Breitkopf u. Härtel 1802 in 4to erschienenen Buche: Die Akustik, bearbeitet von E. F. F. Chladni, mit 12 Kupfertafeln. Seine Untersuchungen hierüber setzte er, wie alle dergleichen gelehrten Arbeiten, mit dem größten Fleiße fort und im Jahr 1817 gab er in derselben Handlung „Neue Beiträge zur Akustik mit 10 Steindrucktafeln,“ als eine Fortsetzung des vorigen Werkes heraus.

Noch vor der Herausgabe jenes großen Werkes über die Akustik war auch seine Stiefmutter, um deren willen er sich immer am meisten noch zu Wittenberg aufhielt. Nachher scheint er viele Reisen in und außer Deutschland gemacht zu haben, von

denen jedoch nichts Bestimmtes bekannt ist. Erst gegen Ende des Jahres 1808 findet man ihn in Paris, wo er die Klasse der Physik und Mathematik ersuchte, eine Commission zu ernennen, der er seine Entdeckungen vorlegen wollte und die hernach ihr Urtheil darüber sagen möchte; und zwar erbat er sich eine gemischte Commission, aus dieser Klasse und der schönen Künste. Man hatte auch die Gefälligkeit, seine Bitte sogleich zu erfüllen. Es waren die Herren La Cépède, Hauy und Prony, als welche aus der Klasse der Physik und Mathematik, die meisten Kenntnisse von der Tonkunst hatten, und Gretry, Mehul und Gossec als Musiker aus der Klasse der schönen Künste. Nach zwei Sitzungen, in welchen er theils viele Experimente nebst deren Erklärungen, theils seine Clavicylinder vorlegte, urtheilten die Herren sehr günstig darüber, und nun wünschten manche der vorzüglichsten wissenschaftlichen Männer, daß er ihnen seine Akustik in französischer Sprache geben möchte. Als der damals regierende Kaiser Napoleon von seinem Feldzuge in Spanien zurückgekehrt war, ließ er Chladni zu sich rufen. Er mußte dem Kaiser alles sehr genau auseinander setzen; derselbe bezeigte als Kenner mathematischer Gegenstände, viele Aufmerksamkeit, und er sowohl als die Andern äußerten sich wohlwollend. Der Kaiser stimmte auch in den Wunsch ein, daß er seine Akustik in französischer Sprache herausgeben möchte und ließ unserm Chladni am folgenden Tage 6000 Franken auszahlen, als Gratifikation, mit der Andeutung, daß man hoffe, er werde sich der Arbeit unterziehen, was er auch um so lieber versprach und ausführte, als man ihn anständig behandelt und die Sache seinem Gutbefinden überlassen hatte. Chladni fing die Arbeit sogleich an und im November desselben Jahres 1809, erschien sein Buch in 8vo mit 8 Kupfertafeln, bei Courcier, jetzt Bochelier, unter dem Titel: Traité d'Acoustique par E. F. F. Chladni. Er hat darin seine deutsche Arbeit nicht sowohl übersetzt, sondern vielmehr so umgearbeitet, wie er glaubte, daß es für die dortigen Liebhaber der Wissenschaft am Passendsten wäre.

Nachdem er sich so 17 Monate zu Paris in ehrenvoller Thätigkeit aufgehalten hatte, reis'te er im Juli 1810 zurück über Straßburg, um sich von da durch die Schweiz nach Italien zu begeben.

Auch in Paris hatte sich Chladni insbesondere mit Untersuchungen und Experimenten über die verschiedenen möglichen Bauarten eines Clavicylinders beschäftigt und zu diesem Behufe viele neue und brauchbare Resultate, besonders drei neue Bau-

arten eines Clavicylinders und zwei eines Euphons erhalten. Da sie ihm Vorzüge vor der alten Bauart zu haben schienen, so hat er die dazu gehörigen Bemerkungen und Zeichnungen zu Papiere gebracht und sie später, nämlich 1821 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig unter dem Titel: „Beiträge zur praktischen Akustik und zur Lehre vom Instrumentenbau," worein auch die Beschreibung der Bauart des Euphons sowie des Clavicylinders mit enthalten ist, herausgegeben.

In den Jahren 1813 und 14 hatte er in Folge des Krieges und namentlich um der Belagerung Wittenbergs und allem aus einer langen Einschließung einer Festung entstehenden Ungemach zu entgehen, seinen alten Wohnort verlassen und sich einen Zufluchtort in dem nahen Städtchen Kemberg mit einigen seiner Sachen gesucht und gefunden. Leider war ihm doch Mehreres von seinen Sachen, Apparaten, Instrumenten ꝛc. durch Brand verloren gegangen, worüber er nicht wenig klagte. Die Meteorstein-Sammlung und die sehr zahlreiche und wohlgeordnete Sammlung von Tonkünstler-Bildnissen hatte er glücklicherweise gerettet. In den letztern Jahren scheint er nur kleine Reisen nach Leipzig, Halle und Berlin gemacht zu haben. Sehr lieb waren ihm die beiden ersten Orte geworden durch die Herren Gebrüder Weber, die er wie seine Söhne, hinsichtlich seiner Wissenschaft betrachtete, und von denen er hinwiederum wie ein Vater schien geliebt und verehrt zu werden.

Ein widriges Schicksal war für ihn dies, daß er nach Vollendung des letzten Euphons, eben als er sich recht freute, es benutzen zu können, durch eine Krankheit mehrere Monate lang daran verhindert ward. Er litt nämlich an Brustwassersucht und damit verbundenem abzehrenden Fieber, so daß er und verschiedene Freunde zweifelten, daß er wieder genesen werde. Das Streichen der gläsernen Stäbe verursachte in seinen damals sehr abgemagerten Fingern ein unausstehliches Kriebeln, wodurch sein Nervensystem sehr angegriffen ward. Er stellte sich durch sehr richtig abstrahirtes Verhalten fast selber wieder her, so daß er auf dem Euphon wieder spielen konnte, soviel er wollte.

Es darf nicht vergessen werden, daß außer der Akustik und deren Anwendung die Wissenschaft von den Feuermeteoren und den mit denselben herabgefallenen Massen ein Hauptgegenstand seiner Untersuchungen war, deren erste Resultate er in einer zu Riga und Leipzig bei Hartknoch in der Ostermesse 1794 erschienenen Schrift: „Ueber den Ursprung der von Pallas entdeckten Eisenmasse und über einige damit in Verbindung stehende Natur-

erscheinungen," bekannt gemacht hat. Nachdem ihm die darin aufgestellten Behauptungen anfangs viele Anfechtungen und Widersprüche zugezogen hatten, wo man selbst beglaubigte Thatsachen lieber verläugnen, als sich auf deren Erklärung einlassen wollte, so hat sich doch späterhin die Sache so bestätigt, daß gegenwärtig die Physiker damit einverstanden sind. Ein größeres Werk über diesen Gegenstand hat er später in Wien 1819 in der Hübnerschen Buchhandlung herausgegeben in 8vo unter dem Titel: „Ueber Feuermeteore und die mit denselben herabgefallenen Massen," wozu Herr von Schreibers, Director des k. k. Naturalien-Kabinets, interessante Beiträge in Folio mit vielen Steindrucktafeln geliefert hat. Bis jetzt sind von ihm vier Nachträge zu diesem Werke in den Annalen der Physik von Gilbert erschienen und er gedachte noch einen fünften zu liefern.

Auch über manche andere Gegenstände der Naturkunde hat er, theils in den Annalen der Physik, theils auch in andern deutschen und ausländischen Zeitschriften Bemerkungen geliefert. Seine Schriften aus der frühern Zeit sowie auch die vielen Abhandlungen, welche er in verschiedene Zeitschriften, besonders in die Leipziger musikal. Zeitung, in Voigts Magazin f. d. Neueste aus der Physik und Naturgeschichte, in Gilberts Annalen der Physik geliefert hat, findet man wohl ziemlich vollständig und genau angegeben in Gerber's neuem Lexikon der Tonkünstler, zu welchem er gleichfalls viele Beiträge geliefert hat. In der neuern Zeit lieferte er auch sehr fleißig Aufsätze in die musikal. Zeitschrift Cäcilia, die auch seine Selbstbiographie, sowie eine genaue Darstellung seines Aufenthaltes in Paris und wie er dem Kaiser Napoleon vorgestellt worden enthält, in den Bänden 5 u. 6, wo man auch die vollständigsten Nachrichten über seine letzten gelehrten Arbeiten findet. Verheirathet war er nie; aber darum konnte er um so mehr ganz seiner Neigung leben. Und wirklich machte er noch im April 1826 eine Reise nach Frankfurt a. M., wo er Vorlesungen hielt, und in gleicher Absicht darauf auch nach Bonn, von wo er im Juni nach Kemberg wieder zurückkehrte. Im August ging er 6—8 Wochen nach seinem lieben Leipzig und am letzten Tage des Jahres wieder nach Kemberg zurück." Von da reiste er bald über Berlin nach Breslau, woselbst er nach gewohnter Art Vorlesungen hielt, die eine ziemlich große Theilnahme fanden, so daß er beinahe noch einen zweiten Cursus angefangen hätte. Doch dieser kam nicht zu Stande und da er bald nach Ostern einen Cyclus von Vorlesungen in Frankfurt a. O. zu halten bereits versprochen hatte, so wollte er bis zu Ostern in

Breslau bleiben, um seine vielen naturforschenden Freunde, namentlich in der sogenannten Schles. Gesellschaft, deren Versammlungen er fleißig besuchte und auch selber durch Vorlesungen darin mit unterhielt, noch länger zu genießen, besonders aber auch, um die vielen Musiken, die grade in dieser Zeit in Breslau zu hören sind, sich mit anzuhören. Er war übrigens die ganze Zeit so munter, daß wohl kaum Jemand eine einzige Klage über den Zustand seiner Gesundheit aus seinem Munde vernommen hat. Er nahm ohne Weiteres Theil an allen Unterhaltungen, die sich ihm darboten. So nahm er es mit Vergnügen an, daß der fünf Wochen nach ihm verstorbene Ober-Organist und Musikdirektor Berner, besonders Chladni's wegen, ein Orgel-Concert veranstaltete. Er besuchte die Privat-Musikaufführungen im Königl. evangel. Seminar, die große Singestunde Sonnabends im kathol. Gymnasium, über dessen Leistungen er sich ganz besonders zu freuen schien und selbst Einheimische, die sie noch nicht besucht hatten, mit Nachdruck aufforderte, es ja bald zu thun. Den letzten Sonnabend, den 31. März, sollte daselbst unter andern ihm zu Ehren als zum wahrscheinlichen Abschiede auch folgendes Gedicht vom Oberlehrer Wissowa, in Musik gesetzt vom Gesanglehrer Hahn, mit aufgeführt werden:

Sei willkommen, edler Greis,
in der Jugend munterm Kreis'!
der im Reich' süßen Klangs
sich gewann des Ruhmes Preis,
der dem rohen Eisenstab
Harmonie und Wohllaut gab.

Wiederhallend im Gesang
töne deiner Stäbe Klang,
wie die Hand, kunstgeübt,
sie bezaubernd schön entrang.
Borgtest wohl Dir das Metall
aus des Äthers weitem All?

Winket Beifall uns Dein Blick
reichet nichts an unser Glück.
Freudenvoll denken wir
an den Tag noch oft zurück,
und erflehen Muth und Kraft
Dir, der so viel Schönes schafft.

Leider wurde er durch etwas Anderes abgehalten hinzukommen und so ist ihm dieses Opfer der Liebe und Verehrung wahrscheinlich unbekannt geblieben. Der Unterzeichnete war am letzten Tage seines Lebens noch über eine ganze Stunde bei Chladni, wo er ihm mehrere Notizen mittheilte Behufs einer anzugebenden Reisetour für einen angehenden Musiklehrer, wie sie S. 42 u. d. f. in der kleinen Schrift steht: „Ueber den Musikunterricht, besonders im Gesange, auf Gymnasien und Universitäten 2c.“ Von den Herren Professoren Ernst Heinrich Weber zu Leipzig u. Wilhelm Weber zu Halle sprach er bis an sein Ende mit ungemeiner Liebe und Hochachtung; er schien mit Zuversicht zu hoffen, daß sie seine wissenschaftlichen Bestrebungen in der Akustik am treuesten und wackersten fortsetzen werden. Ihr gemeinschaftlich herausgegebenes Werk: „Wellenlehre auf Experimente gegründet 2c.“ Leipzig bei G. G. Fleischer 1825 pries er bei jeder Gelegenheit als ein höchst klassisches. Es waren auch außer einigen Aufsätzen für die Cäcilia und die Leipz. musikal. Zeitung eine Recension der Prof. Weberschen Schrift: Leges oscillationis 2c, einige angekommene Aushängebogen und die Durchsicht des Oster-Meßkatalogs 2c., was ihn den letzten Tag beschäftigte so lebhaft, als wäre er noch ein Jüngling. In seinen Gesprächen über Musik, besonders über den jetzigen Zustand derselben, nannte er Gottfried Weber oft als einen von den Wenigen die seine akustischen Arbeiten bei Herausgabe neuer Werke über die Theorie so wie sichs gehöre, benutzt haben. Ungemein freute er sich auch der Bekanntschaft mit dem Ober-Consistorialrath Natorp in Münster und mit Rink in Darmstadt, welches letztern Orgel-Compositionen er ganz besonders liebte und hochschätzte, indem sie mit dem ächten Kirchenstyl auch edlen Geschmack verbänden. Er spielte sie am liebsten und meisten auf seinem Clavicylinder. Ueber Fr. Schneider in Dessau, Riem in Lübek, v. Königslöw in Lübek und mehrere andere Männer, so wie über Berlin, das er von seiner frühesten Zeit an oft besucht und wo er immer schien eine gute Aufnahme gefunden zu haben, sprach er sich nicht minder vortheilhaft aus. Er, der den Werth des Geldes auf seinen vieljährigen Reisen mochte wohl gehörig kennen und schätzen gelernt haben, war ein sehr guter Wirth und das Gegentheil bei Andern, wo er es entdeckte, war nicht ohne einigen Einfluß auf das Urtheil über sie. Er hatte sich, obgleich er nie von einem Staate Gehalt bezogen, doch nach und nach ein bedeutendes Vermögen gesammelt und

hätte seinen alten Tagen in dieser Hinsicht ruhig entgegen sehen können. Den letzten Abend seines Lebens soll er in einer Theegesellschaft des Prof. St. sehr heiter zugebracht haben, wo, sonderbarer Weise, viel von plötzlichen Todesfällen gesprochen worden sein und woran er mit Heiterkeit einen sehr lebhaften Antheil genommen haben soll. Zwei Freunde begleiteten ihn in der elften Stunde noch bis zu seiner Wohnung. Hier angekommen hatte er sich vielleicht etwas erhitzt den Rock und die Weste zu bald ausgezogen. Das letzte, was er schien gethan zu haben, mochte wohl das Aufziehen seiner Uhr gewesen seyn. Denn man fand ihn den andern Morgen auf dem Fenstertritt im Winkel zusammengebückt sitzen und die Uhr sowie den Uhrschlüssel vor ihm liegen unten auf dem Fußboden. Es ist also wahrscheinlich ein Schlag gewesen, der seinem Leben so plötzlich ein Ende machte. Wäre Jemand bald dazugekommen, so hätte er vielleicht noch können gerettet werden; aber so war er ohne Hülfe bis zum andern Morgen geblieben, wo man ihn schon erstarrt fand. Auf seinem Gesichte drückte sich kein Schmerz weiter aus, sondern es war als wenn er, wie in den Wissenschaften und im Leben, mit männlichem Ernst und männlicher Würde gestorben wäre, als einer, der sein Tagewerk redlich vollbracht und Nichts mehr zu bestellen hatte. Er war, dies sei zur Beruhigung für seine vielen Freunde auswärts gesagt, in einem sehr guten hiesigen Bürgerhause, wo er mit fast freundschaftlicher Liebe und Fürsorge abgewartet wurde. Bemerkenswerth ist noch, daß sein Quartier in Folge seiner beabsichtigten frühern Abreise bereits vermiethet worden und er den letzten Tag noch ausziehen mußte, was ihm natürlich sehr unlieb sein mußte. Die guten Wirthsleute indeß hatten es einzurichten gesucht, daß er nur eine Treppe höher in eine ganz ähnliche Stube zu ziehen brauchte, womit er bei seiner ohnehin bescheidenen Denkungsart sehr wohl wieder zufrieden war.

Was seinen Nachlaß anbelangt, so hat er den Rector Herrmann zu Kemberg, in dessen Hause er eine besonders gute und treue Pflege seit jener Belagerungszeit genossen zu haben schien, zum Universal-Erben eingesetzt. Die Meteorsteine sind als Geschenk an die Berliner Universität gekommen. Den Clavecylinder, welchen er bei sich hatte, hat Jemand hier für 15 rtlr. erstanden.

Sein Begräbniß war, wie schon im ersten Heft der Eutonia erwähnt, sehr anständig. Sehr viele hochgeachteter Männer, Gelehrte und Beamten, hatten sich dazu eingefunden und be-

gleiteten seine Leiche zur ihrer Ruhestätte. Wegen des zu errichtenden Denkmals wird die Eutonia anderwärts das Weitere mittheilen.

Sanft ruhe seine Asche!

Wenn die kommende Zeit Deine Entdeckung reift;
Jeden Zauber des Tons, welcher geheimnißvoll
In dem innersten Leben
Waltet, sichtbar die Form verklärt:

Wird dein Nam' zunächst Keplern und Leibnitz stehn,
Ruhm germanischen Geist's: „Jeder Entdeckung Quell,
Sei germanischen Bodens,
Seiner heiligen Tief' entströmt!"

Gönne eitlem Verdienst Reichthum und Fürstengunst;
Edles ringt, — wie Apoll einst vom Olymp verbannt —
Nichts den Aermeren verdankend,
Eigner Kraft zur Unsterblichkeit. (Cäcilie.)

Hientzsch.

E. Nachrichten über Musikfeste.

Nicht ohne Absicht, nicht ohne einige Mühe stellt der Herausgeber der Eutonia, welcher vor einigen Jahren selber eine kleine Schrift unter dem Titel: „Einige freundliche Worte zur Veranlassung eines großen jährlichen Musikfestes in Schlesien" herausgegeben, die Nachrichten oder Beschreibungen von diesen Musikfesten hier zusammen. Sie bilden ein schönes Tableau von praktischen Kunstproduktionen, sie sind Zeugen eines regsamen, vorwärts strebenden Kunstsinnes. Sie gehören fast schon mit zu unserm Volksthum. Sie sind und werden das immer mehr und mehr für die wahren und tüchtigen Musiker, was in der ältern Geschichte die Volksfeste der Griechen, was in der neuern Zeit die Versammlungen der Naturforscher für die letztern sind. Wirklich, wenn wir das gute Alte treu bewahren und unser Geschlecht in der Fähigkeit zu neuern, höhern Produktionen erhalten wollen, so sind solche Steigerungen von Außen durchaus erforderlich. Denn es bleibt ewig wahr: Wer nicht vorwärts geht, der geht zurücke. Wer die Aufgabe des Zeitalters von dieser Seite begriffen hat, der wird zu solchen Unternehmungen gern die Hand bieten.

Mögen daher alle die vielvermögenden Freunde der Tonkunst in den Gegenden, wo dergleichen Musikfeste noch nicht sind, durch nachstehende Nachrichten oder Beschreibungen von solchen sich aufs Neue erinnert finden, die Idee eines großen Musikfestes sobald als möglich realisiren zu helfen. Aber wohl gemerkt: Nicht zur Parade, nicht aus bloßer sinnlicher Lust, sondern um das Streben nach wahrer Musikbildung immer mehr anzuregen, allgemeiner zu machen, um erst recht edle Früchte von den Bemühungen in dieser Kunst zu erziehen.

Diese Zusammenstellung der Nachrichten über sämmtliche Musikfeste im Jahr 1828 sollte schon im ersten Hefte der Eutonia gegeben werden, allein es fehlte an Raum zu denselben. Als Nachrichten kommen sie freilich etwas spät, allein ich glaube, sie sind in dieser Uebersicht vielen Lesern der Eutonia noch sehr interessant. Uebrigens bereiten dieselben vor für künftige Nachrichten dieser Art, welche der Herausgeber nach den stattgehabten Aufführungen recht bald zu geben sich bemühen wird. Sie folgen nach der Zeit, in welcher sie abgehalten worden sind.

1. Liederfest im Würtembergischen.

Zu Eßlingen im Würtembergischen feierte am zweiten Pfingstfeiertage die Mehrzahl der Vereine für Einführung des vierstimmigen Gesanges ins gesellige Leben, die daselbst unter dem Namen Liederkränze bestehen, ein allgemeines Liederfest, das durch den Charakter, den ihm der edle Zweck, der zahlreiche Besuch von Sängern und Hörern, der zur Versammlung gewählte Ort, endlich ein wolkenloser Frühlingshimmel verlieh, zum wahren Volks-Feste sich gestaltete. Schon im vorigen Jahre fand an einem andern Orte eine solche Zusammenkunft Statt, die, trotz aller Hindernisse, unter denen die schlechte Witterung obenan stand, so befriedigend ausgefallen war, daß es der allgemeine Wunsch war, ein jährlich wiederkehrendes Fest daraus zu machen.

Die Zahl der Liederkränze hatte sich seit dem vorigen Jahre vermehrt; einige schon damals bestehende, die am vorjährigen Feste nicht Antheil genommen hatten, wünschten es nun auch mitzufeiern und so war es bei stark vermehrter Anzahl der Theilnehmer vor Allem nöthig, einen passenden Ort zur Feier desselben zu erwählen. Nach einer vorangegangenen Besprechung wurde einstimmig die Stadt Eßlingen zum Versammlungsorte des Festes bestimmt, welche Wahl sich in jeder Hinsicht als eine sehr wohl getroffene bestätigte.

Die dortige, längst nicht mehr zum Gottesdienste gebrauchte vormalige Dominikaner- oder Predigerkirche, aus dem 13ten Jahrhunderte wurde vom Stadtrath zu Eßlingen zu diesem Zwecke nicht nur mit freundlicher Bereitwilligkeit eingeräumt, sondern er unternahm es auch, sie mit preiswürdiger Liberalität, unter Leitung eines kunstverständigen Mitgliedes des Eßlinger Liederkranzes, des Organisten Bopp, auf eine höchst geschmackvolle Weise, die den Beifall aller Anwesenden erhielt, ausschmücken zu lassen. Und damit jeder Fremde, welcher die Stadt betrat, wisse, daß hier ein fröhliches Fest gefeiert werde, begrüßten ihn schon vor den Stadtthoren Mayen, und Mayen und Kränze winkten ihm vor und in den Gasthöfen, welche zur Aufnahme der Liederkränze bestimmt waren. So freundlich und festlich empfing Eßlingen seine Gäste. Auch der Himmel begünstigte dieses Fest auf die angenehmste und schönste Weise.

Von acht Liederkränzen des Landes war der größere Theil der Mitglieder erschienen, einzelne auch von andern. An sie schlossen sich noch sonstige Sänger und Gesangsfreunde an, so daß der ganze Sänger-Chor, der in den hochgewölbten Hallen der neu ausgeschmückten Kirche sich versammelte, über fünfhundert Personen stark war. Zu Roß und zu Fuß, in Kutschen und auf Wagen waren Zuhörer herbeigeströmt. Eßlingen glich an diesem Tage einer großen, starkbevölkerten Stadt, und als nach 10 Uhr die Kirche geöffnet wurde, so waren ihre Hallen bald gefüllt. Das Fest begann nach 11 Uhr mit der Absingung des Chorals: „Lobe den Herren, den rc, der wie der Schluß-Choral und vier andere Lieder mit Posaunen und Trompeten begleitet wurde.

Nach dem einleitenden Gesange sprach Prof. Gustav Schwab, Mitglied der Stuttgarder Liederkranzes, einen von mehreren geschichtlichen Beziehungen durchwebten Prolog, der so wie die ausführlichere Beschreibung des Festes in den Nummern 138, 139 u., 140 des Morgenblattes nachzulesen ist.

Auf diesen Prolog folgten vier Lieder: „Stimmet an mit hellem, hohem Klang rc" „Wir sind ein festgeschlossener Bund rc" „Sind wir vereint zur guten Stunde rc" und „Was ist das deutsche Vaterland? rc" Als sie gesungen waren, trat ein Mitglied des Eßlinger Liederkranzes, Conrector Pfaff, auf und entwickelte, nachdem er die Wiederkehr des Liederfestes freudig begrüßt, und das Wesen des vierstimmigen Männer-Gesanges gegenüber von andrer Musik bezeichnet hatte, in lebendigem Vor-

trage rasch die Hauptmomente der Geschichte des deutschen Volksgesanges. Er schloß seine Rede mit: „Hoch lebe deutscher Gesang!“ In diesem bekannten Canon stimmte der Sänger-Chor nach dem letzten Halle des Rednerwortes gewaltig ein. Es folgten nach zwei Lieder: „Schön ist's, für dich mein Vaterland rc“ und „Freudig wallt zur ew'gen Tugend, rc.“ Den Schluß der ganzen Feierlichkeit, die nicht über anderthalb Stunden gedauert, machte der Choral: „Nun danket alle Gott rc.“

Nun begab man sich zum Mittagsmahle, wobei ebenfalls mehrfacher Gesang ertönte. Hierauf versammelte man sich um 3 Uhr Nachmittags noch einmal auf einem schönen freien Platze in der Stadt an einem Kanale des Neckarflusses. Hier, umwogt von einer Menge von Einwohnern und Fremden, ließen sich die einzelnen Vereine noch ein Mal hören und damit endete das Fest. Ungetrübte Heiterkeit und anständige Fröhlichkeit herrschte überall den ganzen Tag, und jeder Fremde verließ das Fest mit Dank gegen die Stadt, die ihn so freundlich aufgenommen.

2. Das niederrheinische Musikfest

früher abwechselnd zu Düsseldorf und Elberfeld, hat besonders seit dem Beitritt Cölns einen größern Charakter gewonnen. Dasselbe wird immer gleich nach Pfingsten, also in der schönsten Jahreszeit gefeiert. Im Jahr 1825 war es in Aachen und es wurde am ersten Tage unter der Direction des gefeierten Rheinländers Ries das Alexander-Fest von Händel mit vorhergehender Symphonie vom Dirigenten, sowie eine Alt-Arie von Händel aufgeführt; am zweiten: Symphonie von Beethoven mit Chören aus Schillers Hymne an die Freude, die Num. 1. 2. 5. 6. 9 aus Davidde penitente von Mozart, die Ouvertüre aus der Zauberflöte und Christus am Oehlberge von Beethoven Im Jahr 1826 wurde dasselbe in Düsseldorf gefeiert. Die Dirigenten waren L. Spohr und F. Ries; die Stücke am ersten Tage: Spohr's Oratorium: die letzten Dinge; am zweiten: eine Symphonie von Ries, Sanctus und Gloria aus Fr. Schneiders Vokalmesse, C. M. v. Webers Jubel-Ouvertüre; zuletzt eine Auswahl aus Händels Messias. Im Jahr 1827 wurde das Musikfest zu Elberfeld gehalten. Die aufzuführenden Stücke waren: das verlorne Paradies von Fr. Schneider für den ersten Tag und für den zweiten: die erste Hymne der neuen großen Messe von L. van Beethoven, des-

selben fünfte Symphonie in C moll und die Ouvertüre zu Mozarts Don Juan, sowie die zum Oberon von C. M. v. Weber.

Voriges Jahr 1828 fand das große niederrheinische Musikfest in Cöln Statt. Es war ein Orchester über fünfhundert Spieler und Sänger stark, so stark, als nie daselbst gehört worden. Am ersten Tage ward ein neues Oratorium: „Jephtha" von Bernh. Klein, dem genialen, seit längerer Zeit in Berlin lebenden und wirkenden Cölner, gegeben. Der Componist war selber nach Cöln gekommen, um die Direction desselben in eigner Person zu leiten. Händel hat bekanntlich denselben Gegenstand zu einem Oratorium gewählt, der eigentlich aus dem Buch der Richter (Kap. 11) entnommen ist und zu den schönsten und motivreichsten des alten Testaments gehört. Das Oratorium zerfällt in 3 Abtheilungen. Die Chöre sollen vorzüglich einfach sein

Die Aufführung des 2ten Tags bestand aus mehrern Stücken. Zuerst Beethovens vierte Symphonie aus Bdur, darauf wurde der 24ste Psalm von Fr. Schneider gesungen. Zu Anfange des 2ten Theils gab der allverehrte Ferd. Ries seine Ouvertüre zu Don Carlos. Dann folgten der Herbst und Winter aus Haydn's Jahreszeiten.

3. Das 3te Musikfest an der Elbe, gefeiert zu Halberstadt am 3., 4. und 5. Juni 1828.

Die größern Städte an dem mittlern Theile der Elbe haben vor einigen Jahren eine Art Hansa, nämlich eine musikalische, errichtet und feiern seitdem jedes Jahr ein großes Musikfest, wie es früher schon in der Schweiz und am Rhein geschah und noch geschieht. Es ist eine herrliche Sache um solche Musikfeste! sie können gewaltig anregen und fördern, indem sie ein würdiges Strebeziel aufstellen.

Im Jahr 1826 wurde von dieser musikalischen Hansa das erste Fest derselben in der Hauptstadt zu Magdeburg, und das zweite voriges Jahr zu Zerbst gefeiert. War die Theilnahme an den beiden erstern von vielen Seiten her groß, so soll sie dieses Jahr, als am dritten Feste dieser Art zu Halberstadt, noch viel größer gewesen sein. Fast ganze Musikvereine von Auswärts z. B. von Magdeburg, Braunschweig, Quedlinburg ꝛc, heißt es in den Beschreibungen, vereinigten sich mit dem zu Halberstadt, welchem sich auch der

dasige Dom-Sängerchor mit dem Seminar anschloß. Ja, der Patriotismus ging noch weiter; es hatte sich im Voraus ein zahlreicher Verein angesehener Beamten und Bürger gebildet, welche erbötig waren, den möglichen Ausfall an Einnahme zur Deckung der Kosten gemeinschaftlich zu tragen, was aber glücklicher Weise gar nicht nöthig wurde. Es waren besonders der Oberlandesgerichtsrath Pechmann, der Bürgermeister Eberhardt und der Domorganist Baake, welche sich den erforderlichen Geschäftsbesorgungen zuerst mit rühmlichem Eifer für das allgemeine Beste unterzogen hatten. Ihnen schlossen sich noch an der Oberst und Commandeur v. Koschenbar, der Kammerherr v. Rangerow, der Landrath Lehmann, Dr. Cramer, Amtmann Dingelstädt, Domprediger Pamme und noch mehrere andere kunstliebende Männer. Alle baten die ihnen zu Gebote stehenden Mittel und Kräfte dar zur Unterstützung und Förderung eines Unternehmens, dessen Schwierigkeiten allerdings nicht gering waren. Doch diese wurden um so freudiger beseitigt, als von den auswärtigen Künstlern die Bitten um thätige Theilnahme an den Aufführungen so gefällige Zusicherungen erhielten. (Welch' ein schöner, herrlicher Gemeinsinn! Möchten sich die Gegenden Deutschlands, welche dergleichen Feste zur Förderung der Kunst in einem höhern Sinn wohl auch haben könnten, wo aber Bequemlichkeitsliebe oder eine gewisse Trägheit oder Kliquengeist ein solches bisher verhindert haben, sich hieran ein Beispiel nehmen und baldigst nachholen, was sie bisher unterlassen haben.)

Der 3. und 4. Juni wurden durch die öffentlichen Blätter als die bestimmten Festtage bekannt gemacht, indem am ersten Tage Spohr's neuestes Oratorium: Die letzten Dinge. Anfangs wurden mehrere Händelsche Oratorien zur Hauptaufführung vorgeschlagen; allein weil man im vorigen Jahre erst ein solches gegeben hatte, so fiel die Wahl eben auf das Spohrsche Werk. Bei näherer Bekanntschaft mit demselben fand man jedoch bald, daß es nicht einmal den Zeitraum eines gewöhnlichen Concerts, geschweige denn den eines großen Musikfestes ausfülle. Die größere Zahl der Berathenden stimmte daher, der Einheit halben, für eine Spohrsche Vocalmesse, die dem Werke vorangehen könnte; leider aber war die Zeit zum Einüben derselben zu kurz und so wählte man denn endlich Beethoven's Christus am Oelberge, ein Werk, das durch seine Kürze und sonst noch am geeignetsten zu sein schien, dem Spohrschen Oratorium vor- oder nachzugehen. Der

Kapellmeister Spohr, welcher hiebei natürlich am meisten betheiligt war, soll mit dieser Auswahl noch am meisten zufrieden gewesen sein. (Eine mißliche Sache blieb es aber immer, 2 solche, dem Textesinhalt nach schon so verwandte, Oratorien zu wählen! Das Beispiel der Auswahl bei andern großen Musikfesten am Rhein und besonders bei den frühern in der Schweiz hätte wohl etwas Anderes und Zweckmäßiges wählen lassen können; es giebt der bedeutenden Musikwerke noch viele, welche verdienen bei solchen Festen zur Aufführung gebracht zu werden und fast niegends bisher gehört worden sind.)

Die Theilnehmenden waren vorzüglich aus den Städten Braunschweig, Dessau, Beenburg, Sondershausen, Quedlinburg, Blankenburg, Aschersleben, Magdeburg, Wernigerode, Ballenstädt, Kassel, Nordhausen, Frankenhausen, Helmstädt, Clausthal, Halle, Lobenstein, Rostock rc.

In die Direction theilten sich zwei ächt deutsche Meister, Fr. Schneider, Kapellmeister in Dessau, der schon bei den 2 vorangegangenen Musikfesten seine ausgezeichnete Directionsgabe bekundet hatte, und L. Spohr, Kapellmeister in Kassel, der hierin nicht minder vortheilhaft bekannt ist.

Zum Ort der Aufführung war die St. Andreaskirche gewählt worden, welche der ihr vorgesetzte Pfarrer Biermann auch für die Aufführungen des zweiten Tags zu überlassen, um so willfähriger war, als die Gesangspartheien aus Händels Messias und ein Psalm von Fr. Schneider's Composition waren und mithin einen reingeistlichen oder kirchlichen Charakter hatten.

Der Musikdirecter Geist und der Domorganist Baake hatten die Chöre in Halberstadt sorgfältig einstudirt, sowie die Musikdirectoren und Vorstände der Singvereine in den befreundeten Nachbarstädten ein Gleiches gethan. Das Sängerchor war über 200 Personen stark und das Orchester bestand aus ungefähr 100 Personen, worunter 36 Violinen, 12 Violen, 10 Cello's und 8 Contrabässe; die Blase-Instrumente, außer den Posaunen, waren doppelt besetzt.

Die Soli in dem Spohrschen Oratorium wurden vorgetragen von Madame Cuny und Demois. Teschner, beide aus Magdeburg; der Tenor von dem Herzogl. Kammersänger Diebecke aus Dessau und der Baß von Hrn. Arendt aus Hildesheim.

Unter manchen Vorkehrungen zur Empfangnahme der lieben Gäste trafen dieselben um den 6. Jun. nach und nach ein,

und es wurde sofort ihre Vereinigung zu einer Probe bewirkt, während die Zahl der zuhören wollenden Fremden in der Stadt sich stündlich vermehrte.

Die Feier des ersten Festtages, des 8. Juni, begann also mit Spohr's mehrerwähntem trefflichen Werke: Die letzten Dinge, welche hier die ersten wurden, unter eigner Direction des Meisters, der die Begeisterung für seine Kunstschöpfung dem zahlreichen Orchester (über 300 an der Zahl) mit der wahren Weihe des Genies zutrug. Dieses Oratorium wurde 1826 schon beim Niederrheinischen Musikfeste zu Düsseldorf mit rühmlichem Erfolge gegeben. Die Zusammenstellung des Textes aus der Bibel, nach Händelscher Art, wurde auch dies Mal als nicht ganz gelungen erkannt. Zu den gelungensten Sätzen desselben, welche sich bei der Aufführung des allgemeinen Beifalls zu erfreuen hatten, werden gezählt im ersten Theile der Chor „Preis und Ehre ihm ꝛc.,“ dann der Chor: „Heilig ist Gott der Herr ꝛc.“ vorzüglich aber der: „Das Lamm, das erwürgt ist ꝛc.,“ und der: „Heil dem Erbarmer, Heil! ꝛc.“ Der letztre soll sich wunderschön gemacht haben, ja herzergreifend gewesen sein, besonders in Folge der sinnig zarten Behandlung der Blasinstruments und des wundervollen Crescendo's und Decrescendo's des Chors, unter wechselndem Eintritte der 4 Solostimmen. Die Ouvertüre zum zweiten Theil wird an sich zwar trefflich, aber hier als nicht an ihrem rechten Orte befunden. Außerdem zeichneten sich in demselben aber aus: das Duett: „Sei mir nicht schrecklich ꝛc.,“ dann die Chöre: „Gefallen ist Babylon (welches ganz vorzüglich sein soll) ꝛc, Selig sind die Todten ꝛc, Groß und wunderlich ꝛc.“

Die Aufführung war im Ganzen gelungen zu nennen, wie denn überhaupt der Anblick eines solchen zahlreichen Orchesters höchst imposant und großartig. Alles schien von dem Feuer des Dirigenten beseelt und enthusiasmirt zu sein.

Die noch zu Kunstleistungen reichlich vorhandene Zeit des ersten Festtages ward, wie schon berichtet ist, Beethovens „Christus am Oelberge“ unter Fr. Schneiders Leitung gewidmet. Die Tenor- und Baßsoli waren, wie oben, besetzt; der Sopran aber wurde von Fräulein Rose aus Quedlinburg, der Tochter eines daselbst rühmlichst bekannten Musikdirector Rose, gesungen. Die Stimme dieser angehenden Sängerin berechtigt zu schönen Hoffnungen. Mag sie bei ferner Ausbildung ihres Talents immer mehr erkennen, welche Forderungen die Kunst des Vortrags aufstellt!

Auch hier thaten Orchester und Chor ihr Möglichstes zur Ausführung eines Werkes, welches des Guten viel enthält, das aber doch wahrscheinlich mehr wegen seiner opernartigen Soli, sowie wegen seines größtentheils verfehlten Textes hinter Spohr's Werke bedeutend zurück blieb. Auch scheinen 2 solche Werke unmittelbar hinter einander offenbar zu viel zu sein, sowohl für die Darstellenden als auch für die Zuhörenden.

Am zweiten Tage wurde das Fest mit Beethovens großer Bedur-Symphonie eröffnet, welche ihres klaren und leichtverständlichen Charakters wegen für ein so gemischtes Publikum gut berechnet war. Die Aufführung gelang gut, und nur Wenige mögen bemerkt haben, wie einige herrliche Effekte durch nicht genaues Beobachten des Crescendo u. Decrescendo nicht ganz vollkommen herausgehoben wurden. Dann sang Mad. Müller aus Braunschweig eben aus dem Messias die Altarie: „O du, die Wonne verkündet in Zion 2c." Sie überraschte und erfreute alle Anwesenden durch ihren schönen Vortrag. Ihre Contraaltstimme hat einen großen Umfang und herrliche Kraft. Zu bewundern ist, daß diese Sängerin keinen ausgebreiteteren Ruf hat, den sie in jeder Hinsicht verdient.

Ein Concertino für die Violine, für dieses Fest eigends componirt und vorgetragen von Spohr, beschloß den ersten Theil dieses Concerts und gab einen neuen Beweis von der hohen Meisterschaft d. Verf. und seiner allen Wünschen freundlich entgegenkommenden Mitwirkung zur Verherrlichung dieses Festes.

Den zweiten Theil eröffnete unter Fr. Schneider's Leitung dessen C-Moll-Ouvertüre, ein treffliches Tonstück, dessen Anlage, Durchführung und Melodieenwechsel einen schönen Beweis liefern, wie tief der Verf. in die Geheimnisse der Kunst eingedrungen ist. Dann ließ der durch seine ausgezeichnete Virtuosität auf der Klarinette rühmlichst bekannte Hermstädt das F-Moll-Concert, von Spohr für dieses Instrument gesetzt, zur allgemeinen Bewunderung hören. Den Schluß machte Schneiders 24ster Psalm, eine herrliche, majestätisch-feierliche Tondichtung, im wahren Kirchenstyl, ganz gemacht, ein solches mit religiöser Kunstliebe begonnenes und durchgeführtes Fest würdig zu beschließen. Sie wurde auch mit sichtlicher Begeisterung ausgeführt und so aufgenommen.

War vom Anfange her die Erwartung über die Leistung der zusammengetretenen Tonkunstfreunde groß, so mußte es für diese, sowie für die Ordner des Festes sehr lohnend sein, nur zu sehen und zu hören, wie auf allen Gesichtern, in allen Gesprä-

chen sich Zufriedenheit und Bewunderung der eben gehörten Leistungen kund gab.

Ein noch in Halberstadt länger verweilender engerer Künstlerzirkel traf am folgenden Tage (den 6. Juni) im Concertsaale zusammen und widmete die Morgenstunden einer Nachfeier, die zur Todesfeier K. M. v. Webers wurde. Bekanntlich starb der große Tondichter an diesem Tage vor 2 Jahren zu London. Auf eine sinnige Art und Weise hatte Fr. Schneider das Ganze geordnet, das eröffnet ward mit Mozart's Trio in Esdur für Pianoforte (Fr. Schneider), Klarinette (Hermstädt) und Viola (Müller aus Braunschweig). Dann sang Madame Müller eine Arie von Anschütz, worin sie ihre prachtvolle Stimme noch besser zeigen konnte, als den vorhergehenden Tag. Hiernächst trugen die Gebrüder Müller aus Braunschweig ein Quartett von Beethoven vor mit einer so vollendeten Rundung und Zartheit, daß diese Leistung in ihrer Art unübertrefflich genannt werden kann. Hermstädt ließ dann, unter Begleitung des Pianofortes durch Fr. Schneider, Variationen von Weber folgen und der Oberlandesgerichtsrath Pechmann sang hierauf einige Strophen, Weber's Gedächtniß feiernd, nach einer Melodie von Himmel. Das Ganze schloß mit „Lützow's wilder Jagd," dem sehr bekannten Liede, das in den Kriegsjahren 13 und 14 für den Männerchor von Weber in Musik gesetzt ist.

Eine allgemeine Fröhlichkeit hatte das Fest beseelt und Alle trennten sich mit der vergnügten Aussicht auf das nächste Jahr. Ein Theil der Gesellschaft machte unmittelbar darauf eine Reise auf den Brocken.

Das vierte Musikfest an der Elbe wird künftiges Jahr in Nordhausen Statt finden und als aufzuführende Stücke sind vorläufig bestimmt. Pharao, ein neues Oratorium von Fr. Schneider und eine neue Symphonie von Spohr.

4. Das große jährliche Schweizerische Musikfest.

Montag den 21. Juli um 8 Uhr kündigte zu Neufchatel eine Artilleriesalve das Herannahen des Dampfschiffes an, welches die Theilnehmer an dem großen Schweizerischen Musikfeste, aus den Cantonen Waadt, Genf u. Freiburg, an Bord hatte. Unter einem großen Volksjubel stiegen dieselben an das Land und wurden von einer Commission mit Begleitung von Militärmusik abgeholt. Abends war in dem Gesellschaftslokale,

welches zu dieser Festlichkeit auserwählt worden, eine brillante Gartenerleuchtung, wobei zugleich, unter Musik, allerlei Erfrischungen geboten wurden. Am folgenden Tage vergrösserte sich die Zahl der Musikfreunde von Stunde zu Stunde, indem nach und nach auch aus den entfernten Cantonen Theilnehmer am Feste anlangten. Mittags speiste man in einem prächtig dekorirten Saale; Nachmittags wurde eine Generalprobe abgehalten, und Abends war eine glänzende Soiré in dem Schloßgarten, welchen man der Gesellschaft bewilligt hatte. Garten und Schloßterasse waren geschmackvoll illuminirt. Das schönste Wetter begünstigte diese Festlichkeiten. Am Morgen des 23sten wurde eine grosse Versammlung gehalten, in welcher für das folgende Jahr Zürich zum Versammlungsort und Hr. Bürkli zum Präsidenten erwählt wurde. Nachmittags um 2 Uhr war die zu dem Musikfeste ausgeschmückte Kirche bereits von dem Publikum angefüllt, als in einem feierlichen Zuge die Orchester-Mitglieder, die Sänger und Sängerinnen in die Kirche traten und ihre Plätze einnahmen. Die aufgeführten Musikstücke waren zuerst die Introduction zu „Moses in Egypten" von Rossini, mit ausgewählten Stücken daraus; hierauf das zweite, dritte und siebente der „Sieben Worte des Erlösers am Kreuze," verknüpft mit dem „Erdbeben" von Haydn. Der zweite Theil bestand aus einer Ouvertüre von Beutler, dem Credo und Gloria aus einer Messe von Cherubini, und dem „befreiten Jerusalem" von Righini. Das Ganze wurde von dem Musikdirector Herrn Beutler recht wacker dirigirt. Die herrliche Ausführung sowohl in den Solo's, als in den Chören, riß das versammelte Publikum zur allgemeinen Bewunderung hin. Bei dem Mahle nach dem Concert wurden mehrere patriotische Toast's ausgebracht und mehrere Lieder gesungen, darunter eins von einer Lausannerin und zwei andere von einem gegenwärtig nicht in seiner Heimath anwesenden jungen Neufchateller. Am 24sten fand ein kleines Concert Statt, wo, wie bei dem ersteren, der Andrang so groß war, daß nicht Alle Platz finden konnten. Ein grosser Ball am 25sten endigte das schöne Fest.

Anm. Wenn man schon bei Beurtheilung der Wahl der aufgeführten Stücke berücksichtigt, daß in Neufchatel die Sprache, Bildung 2c. französisch sind, und so auch der größte Theil des zuhörenden Publikums gewiß französisch war: so werden sich doch Viele, und das nicht ohne Grund, über diese Zusammenstellung etwas wundern. Da wäre doch wohl manches Bessere zu wählen gewesen.
D. H.

4. Musikverein in Rheinbaiern.

Verschiedenes haben die Zeitungen von dem in Rheinbaiern errichteten **Musikverein** verkündigt, aber ein musikalisches Blatt hat meines Wissens noch keine Kenntniß davon genommen; nirgends auch findet sich eine Mittheilung, wie, mit welchen Mitteln und zu welchem Zwecke dieser so interessante musikalische Bund zu Stande gekommen. Hier eine treue Darstellung, wobei es mir erlaubt sein mag, Personen, Behörden und Städte, die sich dabei bis jetzt besonders wirksam hervorgethan, namentlich zu bezeichnen, damit sie in öffentlicher Anerkennung den gerechten Lohn ihrer Bemühungen, Andere einen Sporn zu ähnlicher Mitwirkung, Alle einen neuen Eifer zu fortgesetztem Streben empfangen mögen.

Schon im Jahr 1826 gelang es dem D. **Horn** in **Winnweiler**, die Musikfreunde seiner Umgebung zu einem Ganzen in der Art zu vereinigen, daß „**die Glocke**“ in **Kaiserslautern** mit Beifall aufgeführt werden konnte. Wenige Monate nachher starb er, aber sein schöner Gedanke blieb. Land-Commissär **Siebenpfeiler** nahm ihn zwar in erweitertem Sinne auf, indem er voriges Jahr sich an die Musikfreunde des ganzen Kreises wendete, durch Abgeordnete aller Städte, wo die Musik gepflegt wird, eine Unterredung vorschlagend, welche am 17ten Juni zu **Kaiserslautern**, als dem Mittelpunkte, zu Stande kam. Der Verein ward vorläufig constituirt, der General-Staatsprocurator Frhr. **von Wöldernborf** zum Dirigenten, und „**die Schöpfung**“ von **Hayd'n** als Musikstück erwählt, durch dessen Aufführung das erste Jahresfest in **Kaiserslautern** gefeiert werden sollte. Der Zweck des Vereins selbst wurde dahin ausgesprochen: den Sinn für Musik zu beleben, den Geschmack zu läutern, unbemittelte Talente zu unterstützen, eine regere Nacheiferung und Mittheilung unter den Musikübenden zu erwecken, dabei den Kirchengesang ins Auge zu fassen und so auf höhere Bildung überhaupt hinzuarbeiten*). Jährlich einmal sollten sich alle ausübenden Musikfreunde versammeln, und ein größeres Kunstwerk, dem die Lokalvereine nicht gewachsen wären, zur Aufführung zu bringen.

Hieraus ergiebt sich, daß der Musikverein in **Rheinbaiern** mit andern ähnlicher Art, z. B. mit dem (leider aufgelösten) in **Mannheim**, mit jenem von **Düsseldorf** u.s.w. nur das jährliche Musikfest, worauf sich jene Vereine zunächst beschränken, gemein, sich selbst aber eine erweiterte Aufgabe ge-

*) Schön! schön! herrlich getroffen! D. H.

stellt hat. In dieser Aufgabe liegt es denn auch, daß der hiesige Musikverein sich auf Mitwirkende im **Rheinkreise** selbst beschränkt, und als Grundsatz aufgestellt hat, daß alle Mitwirkung ganz **unentgeldlich** geschehe. Eben dadurch erscheint auch der Vorschlag begründet, daß das jährliche Musikfest abwechselnd in allen größern Oertern des Kreises gehalten werden solle, wodurch einerseits die Reisekosten der thätigen Mitglieder sich ausgleichen, andrerseits den Unbemittelteren die Theilnahme erleichtert, und einem größern Publikum Gelegenheit zum Mitgenusse gegeben wird*). Das Nähere sollte beim nächsten Musikfeste verabredet werden. Allein Frhr. v. **Völderndorf** trug leider schon den Todeskeim in sich, eilte am Morgen nach dem Musikfeste heim und starb kurze Zeit darauf. Deshalb wurde am 20. Jan. d. J. eine neue Versammlung der Abgeordneten in **Neustadt** gehalten, der Verein fester begründet, zum nächsten Musikfeste der Prof. **Müller** in **Speyer** als Dirigent erwählt und als Gegenstand der Aufführung „**der Messias**" außersehn, auch, dem Grundsatze des Wechsels gemäß, **Neustadt** als Ort und **der erste Juni** als Tag des Festes bestimmt.

Dies über Entstehung, Zweck und Fortgang des Vereins. Was die Mittel betrifft, so konnte allerdings kein Zweifel sein, daß die vorhandenen, wie gering sie sein mochten, zur Erreichung des Hauptzweckes, **Beförderung musikalischer Bildung**, genügen; an der Möglichkeit aber, ein Musikstück wie „**die Schöpfung**" einigermaßen würdig darzustellen, wurde fast allgemein gezweifelt. **Völderndorf** ging zwar auf die Idee gern ein, wollte aber weder eine Versammlung selbst veranlassen, noch irgend einen andern Schritt thun, ja, als er, bei seiner Rückkehr aus dem Bade, seine Wahl als Dirigent erfuhr, nahm er sie zwar an, lehnte aber alle Theilnahme ab, bis er durch die Bemühungen Anderer die Sache soweit gediehen erkannte, daß das Zustandebringen des ersten Conzerts kaum mehr einen Zweifel übrig ließ. In der That mußte Jeder erstaunen über die nicht unbedeutende Zahl derer, die sich zur Mitwirkung bereit erklärten. Freilich waren darunter manche Schwachbefähigte, indessen zeigte sich doch eine weit größere Zahl Verehrer dieser schönen Kunst, als man in dem Kreise erwartete. Beim ersten Conzert waren gegen zweihundert Instrumentisten, Sänger und Sängerinnen thätig, und alles scheint anzudeuten, daß das nächste Musikfest eine noch weit größere Zahl vereinen werde, weil Manche durch die Furcht des Mißlingens, durch die späte

*) Alles schön! vortrefflich! — D. H.

Jahreszeit, durch Amts- und Berufsgeschäfte ꝛc. das erstemal verhindert waren. Manche auch, zumal Sängerinnen, sich gebessern Muth gefaßt oder zu Mitwirkung sich mehr herangebildet haben werden. „Die Stadt Zweibrücken insbesondere schließt eine bedeutende Zahl theilnehmender Musikfreunde und Freundinnen in sich, die sich noch immer vermehrt, und das ganze Jahr unverdrossen übt, dem Publikum Genuß, angehenden Kunstjüngern Gelegenheit zur Ausbildung darbietend. Nach Zweibrücken ist wohl die Stadt Kaiserslautern die reichste. Von Landau, Frankenthal und Speier wurde bedeutend mitgewirkt, ja selbst von kleinen Orten, wie Pirmasens, Winweiler, Neustadt, Hornburg und Cusel fanden sich active Glieder zahlreich ein. Ehr' und Preis den Trefflichen, welche ohne Rücksicht auf die Kosten der Reise und des Aufenthalts aus reinem, warmen Eifer für die schöne Sache herbeiströmten!

Was mit diesen Mitteln geleistet, was für die Zukunft erwartet werden könne, zeigte das erste Musikfest. Wie schon gesagt, fand die Stiftung des Vereins am 17ten Juni d. J. Statt. Siebenpfeiler ward beauftragt, dem Hrn. Frhrn. v. Wöllwarth die Beschlüsse zuzustellen, was er auch nach dessen Rückkehr aus dem Bade vollzog, da jener aber wegen Kränklichkeit und überhäufter Amtsgeschäfte die Leitung des Ganzen ablehnte, nur die Direction beim nächsten Musikfest zu übernehmen bereit und dieses schon auf den 1sten Sept. festgesetzt war; so blieb wenig Zeit zur Einübung übrig, besonders da erst die Musikalien von verschiedenen Seiten bestellt, öfter abgeschrieben, die Listen der Mitwirkenden gesammelt werden mußten ꝛc. Wirklich mußte auch das Fest auf den 23. Sept. verlegt werden, einen Tag, den man allgemein mit Besorgniß, theils wegen des Gelingens der Darstellung, theils der Witterung wegen, entgegensah.

Er kam — der Himmel verlieh günstiges Wetter, Cäcilie eine alle Erwartung übertreffende Ausführung. Die Stadt Kaiserslautern hatte bereitwillig das Lokale, die größere protestantische Kirche und noch das nöthige Holz zum Orchesterbau unentgeldlich hergegeben; die Einwohner, ihrem früher erworbenen Rufe der Gastfreundschaft gemäß, hatten die schönen Sängerinnen und viele andre active oder zuhörende Musikfreunde zur freundlichen Herberge eingeladen, (wobei das Haus des Herrn Land-Commissärs Hausner besonders erwähnt werden muß, welches einem lebhaften Gasthofe glich) und die Herren Meuth, Nebel und Gyßling alles Erforderliche mit rühmlichster Anstrengung zur Aufführung vorbereitet; die Lokalmusikvereine

hatten die Gesangstücke nicht nur eingeübt, sondern auch theils allein, theils in Vereinigung mehrerer Orte, Vorproben veranstaltet, so daß gleich die erste Probe, welche Hr. Frhr. v. Bölderndorf am Freitag Abends noch mit den bereits angekommenen unvollständigen Gliedern veranstaltete, zur besten Hoffnung berechtigte. Sonnabends Vormittags wurde dann die ganze Schöpfung probirt, am Abend wiederholt und am Sonntage fand die wirkliche Aufführung zur allgemeinen Freude und Verwunderung Statt. Frhr. v. Bölderndorf leitete mit gutem Ohr, Ansehn und Geschick das Ganze, wobei er von den Mit-Dirigenten Milster und Thoma trefflich unterstützt ward. Nicht nur die Gesang-Soli waren gut besetzt: Hr. Meinhold von Frankenthal, Hr. Geyer von Speier, Hr. Müller von Neustadt sangen mit wahrer Meisterschaft. Fräul. Hetzel von Speier mit ihrer starken klangvollen Stimme und braven Schule sang vortrefflich, so auch die Fräul. Daniel von Winnweiler, obwohl nicht ganz bei guter Stimme, mit gewohnter Sicherheit; Fräul. Joachim von Kaiserslautern entzückte mit ihrer reinen, zum Herzen dringenden Oboestimme, und erweckte, sowie Fräul. Faul von Zweibrücken und Hr. Hetzel von Speier, für die Folge die schönsten Erwartungen, obgleich jene beiden Frauenzimmer zum ersten Mal öffentlich auftraten.

Auch die Chöre, für deren Ausführung man am ersten besorgt war, weil es schwer ist, aus so verschiedenen, einzeln geübten und zerstreut wohnenden Gliedern ein Ganzes zu bilden, wurden zur Zufriedenheit selbst der Kenner ausgeführt, was den Lokal-Vereinen, besonders aber dem Hrn. Milster, der den Gesang zunächst leitete, als Verdienst angerechnet werden muß. Kurz, man mußte zugestehen, daß jeder Einzelne und die Gesammtheit, durchdrungen von der großen Aufgabe, und begeistert von dem erhabenen Meisterwerke Haydn's, mit regestem Eifer und unverdrossener Anstrengung zu dem gemeinsamen Ziel hinstrebte, und Aller Erwartungen, selbst die gespanntesten, weit übertroffen worden sind. So gingen denn Alle, Arbeiter wie Zuhörer, befriedigt, jene nicht ohne erhöhtes Selbstgefühl und gewonnenen Muth, diese voll Bewunderung und mit größerem Vertrauen für die Zukunft, von dannen. Der Besuch hätte zahlreicher sein können: nur etwa 7—800 zahlbare Karten (zu dem geringen Preis von 1 Fl.) wurden gelöst, obgleich für die doppelte Zahl Raum war. Woher dies? Schon ist zugegeben, da die geringen Erwartungen des Publikums Viele abgehalten haben mögen, dafür hat aber zum ersten Feste die Neugier Manche her-

getrieben, der nun für immer befriedigt ist. Unstreitig war die Lage der Stadt Kaiserslautern hauptsächlich am schwachen Besuch Schuld: sie ist zu fern von größeren Orten, darum die Reise schon etwas kostspielig. Das nächste Musikfest, welches in Neustadt a. d. Haardt, in einer reizenden Gegend, nahe bei Landau, Speier, Manheim, Frankenthal, Worms, selbst nicht fern Weissenburg, Karlsruhe, Schwetzingen und Heidelberg, gehalten werden soll, wird lehren, in wiefern ich Recht habe. Die Zeit des diesjährigen Festes ist auch besser gewählt worden; gern hätte man den Pfingstmontag dazu bestimmt, aber man vermied es, mit einem andern Feste in Schwetzingen zusammenzutreffen, welches jährlich eine Menge Menschen im dortigen Garten versammelt. Es auf den Stiftungstag, 17ten Juni, selbst zu verlegen, rieth die um jene Jahreszeit gewöhnliche Hitze ab.

Noch sei der Bereitwilligkeit rühmlich gedacht, mit welcher Mannheim einige Musikalien unentgeldlich lieh; wogegen der rheinbaiersche Musikverein, nicht minder bereit, andern ähnlichen Vereinen auf Verlangen an die Hand gehen wird. Ebenso verdienen die Herren Kommandirenden in Landau, welche die verlangten Mitglieder der dortigen trefflichen Militärmusik, nämlich Trompeter und Posaunisten (Instrumente, die von blossen Liebhabern selten in gehöriger Vollkommenheit geblasen werden) bereitwilligst abgaben, desto grösseres Lob, da die Herren Offiziere wegen der zu gleicher Zeit stattgefundenen Herbst-Revüe am Mitgenusse der musikalischen Aufführung gehindert waren; ein Umstand, der nicht wenig zur Wahl einer andern Zeit für die Zukunft beigetragen hat. Der gastfreundlichen Aufnahme der Stadt Kaiserslautern wurde schon erwähnt. Ihrem Beispiele strebt Neustadt, wo möglich überbietend, nach. Dadurch allein, wird es auch dem Musikverein thunlich, bei so geringen Geldmitteln seine vorgesteckten großen Zwecke zu erreichen.

Uebrigens soll die diesjährige Feier benutzt werden, dem Vereine selbst seine endliche Gestaltung und festen Bestand zu geben; Statuten sollen entworfen und berathen werden. Mögen sich alle Glieder von der Wichtigkeit dieser Aufgabe durchdrungen fühlen! Wohl ist es nur die Form, aber es ist eine organische, ohne welche der Geist, der sie beleben soll, nicht wirken kann; es ist eine reine democratische Gesellschaft, deren Elemente auseinanderfahren, wenn nicht ein festes Band sie umschlingt und eint. Alle menschlichen Einrichtungen empfangen mit ihrer Geburt schon den Keim der Zerstörung: die Aufgabe ist, nicht ihn zu

tödten, das wäre unmöglich, aber zu bändigen, ja was er Kräftiges haben mag, zum Gedeihen des gesunden Theils selbst zu benutzen. —

Sei es mir vergönnt, von dem zweiten Musikfeste nicht minder Rühmliches zu berichten.

Den Beschluß dieser Nachrichten mag machen ein Auszug aus einer Nachricht oder vielmehr Beschreibung eines Musik-Festes in England im Jahr 1828. Manche Leser werden freilich nicht wenig erstaunen über die Zahlen und Summen. Daneben dürfen sich die Deutschen kaum nennen. Nun man kann auch im Kleinen viel Gutes stiften und wirken. Versäumen wir wenigstens das nicht. Thun wir, was wir unsrer Zeit schuldig sind, und was wir thun können.

5. Musikfest zu York in England im Septbr. 1828.

Viele auswärtige Künstler, die das Eigenthümliche des englischen Volks-Charakters weder kannten, noch der Mühe werth hielten, es kennen zu lernen, haben die unangenehmen Erfahrungen, die ihnen daraus entstanden, nie sich und ihrem Egoismus zugeschrieben, sondern meistens die Meinung in ihrem Vaterlande verbreitet, daß die Engländer durchaus nicht empfänglich für Musik wären. Dennoch beweist die Geschichte der Musik in England das Gegentheil. Die größten Musiker machten dort ihr Glück. Die großen Musikfeste gingen von England aus, und noch jetzt erfreuen sich diese Feste eines fast beispiellosen Antheils, wenn sie den Ruf haben, daß man dort gute klassische Musik hören wird. Es scheint daher höchst interessant, einen Augenzeugen vom letzten Musikfest in York erzählen zu hören, um den Engländern Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen.

„In der Woche" — sagt derselbe — „die zu diesem Fest bestimmt war, faßte York kaum die Zahl der besuchenden Fremden. Es schien, als habe sich die feinste Gesellschaft von England verabredet, diesem Feste einen besondern Glanz zu geben. Den 23sten September, am ersten Tage der Feier, drängten sich schon früh Massen von wohlgekleideten Menschen dem Ort der Feierlichkeit zu. Obgleich mich das Fest-Getümmel in den Straßen etwas zerstreut hatte, so sammelten sich meine Gedanken zum frommen Gefühl beim Eintritt in den Tempel, der heute eine fröhlichere Gestalt angenommen, als gewöhnlich. Das Haupt-

Schiff des Doms, sonst leer und weit, war mit schönen Sitzen von carmoisinrothem Tuche geschmückt, und nahe an 2000 Menschen fanden hier Platz. In den Seiten-Flügeln waren die Sitze mit grünem Tuche überzogen, und für alle Zuhörer bequemer Platz vorhanden. Das Orchester war auf das reichste ausgeschmückt, und überall sah man die gothischen Verzierungen der Gallerien aufs geschmackvollste ausgeführt. — Auch war gesorgt, daß die Seiten-Hallen des Orchesters mit reicher Carmoisin-Drapirung gehörig geschlossen waren, um den Ton nicht verhallen zu lassen. — Alles das war in allen seinen Theilen trefflich und sorgsam angeordnet, aber man mußte es sehen, wie es ganz mit Menschen angefüllt war. Es ist unmöglich, den Anblick des Auditoriums zu beschreiben, und nie mag dieser Dom in größerer Pracht sein Inneres gezeigt haben.

Ein Te Deum von Händel eröffnete das Musikfest. Jedoch muß ich noch die Musiker nennen, welche bei dieser Gelegenheit thätig waren. Unter den Solo-Sängerinnen prangen folgende Namen: Mad. Catalani, Mad. Caradori, Mad. Stockhausen, Mrs. Knyvett, Miß Paton und Miß Stephens. Die acht Solo-Sänger hießen: Braham, Vaughan, Philipps, Taylor, Harper, Lindley, De Begnis u. Terrail. Außer diesen vierzehn Solo-Stimmen bestand das Singe-Chor aus 90 Sopran-Stimmen, 70 Alt-Stimmen, 90 Tenoristen und 100 Bassisten. Das Orchester bestand aus 100 Violinen, 32 Bratschen, 25 Violoncellen, 16 Contra-Bässen, also aus 173 Saiten-Instrumenten; ferner aus 80 Blase-Instrumenten, nämlich aus 8 Flöten, 6 Klarinetten, 12 Hoboen, 12 Fagotts, 14 Hörnern, 6 Trompeten, 12 Posaunen, 4 Corni Bassi, 4 Serpents und 2 großen Pauken. Das ganze Musik-Chor zählte demnach 617 Personen. — Es ist wohl nicht gut möglich, etwas Imposanteres zu hören, als diese Ton-Massen. Die Chöre wurden herrlich ausgeführt, und mit solcher Genauigkeit, daß ich mich nicht erinnere, etwas mehr Gerundetes gehört zu haben. Dennoch war nichts zu stark; diese 617 Personen gaben nichts Einzelnes oder Lautes, sondern jederzeit etwas Volles, Ganzes, welches tüchtig eingeübt sein mußte. — Im ersten Theil hörte man 6 Musikstücke von Händel, eins von Mozart, zwei von Haydn und eins von Righini. Den zweiten Theil füllte der erste Theil von Haydn's Schöpfung, und im dritten Theil gab es abermals 4 Arien und Chöre von Händel, eine Arie von Haydn und einen Chor von Bre-

thoven*). — Mad. Catalani, welche zu dieser Festlichkeit mit 600 Pf. St. (4200 Rthlr.) engagirt war, trug an diesem Tage zwei Arien von Händel vor, aber sie trug auch ihren Ruhm völlig zu Grabe; denn was bisher an verschiednen Orten nur einzeln und leise ausgesprochen worden war, sprach sich hier laut und deutlich aus. Sie war nicht mehr Herr über ihre Stimme, intonirte schlecht, sang entsetzlich unrein (out of tune) und wieherte die Coloraturen auf eine widrige Weise heraus, so daß sich ein allgemeines Mißfallen kund gab, wie diese Frau, sich auf ihren ehemaligen Ruhm stützend, eine solche ungeheure Summe hatte fordern können, um ein großes Conzert zu verderben. — Am Abend eines jeden Tages fanden in dem neuen Conzertsaal (New Musc-Hall) glänzende Conzerte Statt, deren jedes meistens aus 20 Nummern bestand**). Das erste Conzert ward mit der großen Symphonie No. 10 von Hayd'n eröffnet, dem folgte ein vierstimmiges Lied von Kooke. Nr. 3 Dove sono aus Figaro von Mozart ward von Mad. Stockhausen gesungen. No. 4 war ein Duett von Blewitt, dann kamen 6 Stücke von Rossini, eins von Mori, eins von Niccolini, eins von Weber, eins von Sacchini, eins von Pepusch, eins von Sarmiento, eins von Mosca. Den Beschluß machte ein National-Gesang, und zuletzt der Volks-Chor von Arne, Rule Britannia. — Ehemals wurden die Abend-Conzerte und Bälle in den dazu eingerichteten Assemblee-Salons gegeben. Da diese aber zu beschränkt waren, so ward im Jahre 1823 der neue Conzert-Saal oder Musik-Halle mit großer Pracht erbaut***). Diese Musik-Halle ward so groß gebaut, daß sie gegen 2000 Menschen fassen kann, und da dieses schöne Gebäude den Assemblee-Salons angereiht wurde, so entspricht es vollkommen seinem Zweck. Es ist 103 Fuß lang, 60 Fuß breit, und 45 Fuß hoch, und hat an der Süd-Seite eine Gallerie, die von eisernen Säulen getragen wird, und 400 Sitz-Plätze enthält. Dieser Gallerie gegenüber befindet sich das Orchester, für 150 Musiker eingerichtet. Das ganze Gebäude kostet nebst dem Ankaufe des Grund und Bodens dennoch nicht mehr, als zwischen 5 bis 6000 Pfund (zwischen 35 bis 42 000 Rthlr.). Im Ganzen wurden in diesen 4 Tagen 209 Musikstücke****) durchgearbeitet, und dennoch blieb die Lust

*) Welche Anzahl von Stücken! Nun die Leute wollen für ihr vieles Geld auch viel hören.
**) Abermals welche Menge Stücke!
***) Das ist doch noch musikalisch-vernünftig.
****) Nein! das ist des Guten denn doch wohl zu viel! Es ist ja, als hätten die Zuhörer zu Tode musicirt werden sollen! D. H.

der Zuhörer sich ganz gleich, ja am letzten Festtage schien die größte Anzahl von Zuhörern, über 6000, in der Kirche zu sein. Die Einnahme belief sich auf 18 000 Pf. St. (126 000 Rthlr.*), aber auch die Unkosten betrugen die bedeutende Summe von 13,000 Pf. St. (91,000 Rthlr.), so daß den Kranken-Anstalten von York doch 5000 Pf. St. (35,000 Rthlr.**) zu Gute gekommen sind. — Es sind jetzt seit 1823 drei Musikfeste im Münster von York gefeiert worden, welche zusammen die große Summe von 52,000 Pf. St. oder 364,000 Rtlr. eingebracht haben, und da diese Feste von der eleganten Welt vorzugsweise besucht worden sind, so ist ihr Ruf und ihr Glanz gesichert, und es eröffnet sich für Sänger, Virtuosen und Componisten eine Aussicht auf glänzende Belohnung, wenn sie oder ihre Arbeiten gefallen. Es giebt aber schwerlich ein günstigeres Lokal für die Musik, als die prachtvolle Kathedrale von York, die sich in jener flachen Gegend mit ihrem hohen weißlichen Riesenbau erhebt wie eine Felsenmasse, und den Wanderer aus weiter Ferne her einladet, zu schauen, ob es wirklich Menschenwerk sei."

Chladni's und Berner's Denkmal

betreffend.

a. Erste Nachricht

über die zu einem Denkmale für Chladni und Berner bis jetzt eingegangenen Beiträge.

1. Vom Herrn Pastor Scheppe bei 11tausend Jungfrauen hier 1 rtlr. 2. Vom Herrn Gesanglehrer Hahn hier 1 rtlr. 3. Vom Hrn. Organisten Wutke in Karnschke 10 sgr. 4. Vom Herrn Schullehrer Feyer in Sterzendorf 1 rtlr. 5. Vom Hrn. Organisten Bartnick in Domslau 1 rtlr. 6. Vom Hrn. Pastor Martin zu Silmenau 1 rtlr. 7. Vom Hrn. Baurath Knorr 1 rtlr. 15 sgr. 8. Vom Hrn. D. Sörensen in Gnadenfrei 1 rtlr. 9. Vom Herrn Schullehrer Matzke 10 sgr. Summa 8 rtlr. 5 sgr. bis jetzt.

b. (Aus der Schallschen Breslauer Zeitung No. 267.)

Der von — Hientzsch verfaßte und in dieser Zeitung gütigst mitgetheilte Artikel in Betreff eines zu errichtenden Denk-

*) Das ist ächt englisch!

**) Immer noch eine sehr schöne Summe! D. H.

mals für Chladni und Berner veranlaßt auch mich, mich denjenigen Biedermännern, die diese gute Sache in Anregung gebracht und sie zu fördern sich vereinigt haben, anzuschließen und sie nach Kräften zu unterstützen. Berner gehört nicht nur Breslau an. Insofern er durch seine unermüdliche Thätigkeit und liebenswürdige Bereitwilligkeit sich eine Menge Schüler zog, insofern er durch einen mehr als zehnjährigen Unterricht im Schullehrer-Seminar zu Breslau in das musikalische Volksleben eingreift, gehört er ganz Schlesien an, und ihn zu ehren, sein Andenken zu bewahren, und seinem Namen ein Opfer der Dankbarkeit zu bringen, ist nicht nur Sache Einzelner, sondern aller Verehrer der Tonkunst. Aus diesem Gesichtspunkte die Aufforderung des Oberlehrer Hientzsch betrachtend, erlaube ich mir zuförderst die Conzert-Vereine Oberschlesiens, die bisher so manches Gute befördert, auf die Wichtigkeit dieses Unternehmens aufmerksam zu machen, und die Unterstützung desselben als die schönste und erhabenste Einweihung ihrer musikalischen Vereinigung zu empfehlen. Möchten Ratibor, Gleiwitz, Leobschütz, Neisse, Oppeln, Glatz und alle andern Städte, in denen Verehrer Berners leben, sich brüderlich zu dem guten Zwecke die Hand reichen, möchten auch wir Oberschlesier den Aufruf Breslau's zu unserer Ehrensache machen, damit trotz den Wienern, die das Grab ihres großen Mozarts vergeblich aufzusuchen bemüht sind, einst im Stande sein mögen, unsern Nachkommen den Ort zu zeigen, wo unser lieber Berner ruht.

Oppeln, den 24sten Okt. 1828.

Carl Julius Hoffmann,
Musik-Director.

c. (Aus der Schallschen Breslauer Zeitung. No. 289. den 4ten December 1828.)

„Zur Nachahmung.

Zu dem projectirten Denkmal, welches das Andenken an Chladni und Berner ehren und ihre gemeinsame Grabstätte bezeichnen soll, hat die hiesige Liedertafel 15 Thaler bestimmt, welche, so bald die Sache zur Ausführung kommt, von dem Kassirer des genannten Singe-Vereins, Hrn. Prof. Unterholzner, gezahlt werden sollen."

K. S.

d. Den 19ten Nov. 1828 wurde zu demselben Zweck von dem hiesigen akademischen Musik-Verein in dem Musik-Saale der Universität die Musik zu „Iphigenia in Tauris" von

Gluck, im Ganzen recht brav aufgeführt. Doch nach einem Schreiben der Herren Dirigenten des Vereins vom 14ten Jan. 1829 an den Herausgebrr der Eutonia hat die Einnahme die Kosten dieser großen Aufführung noch nicht ganz gedeckt. Es bleibt indeß der gute Wille, die Sache mit fördern zu helfen, gleich anerkennungswerth, so wie die Aufführung der in Breslau noch nicht oder wenigstens sehr lange nicht gehörten klassischen Musik sehr dankenswerth.

In einem andren Concerte des akademischen Musikvereins wurde eine Ouvertüre von Berner, so wie die Ouvertüre zu Don Juan von Mozart mit einem förmlichen Schlusse von Berner früher ein Mal versehen, ganz besonders oder der Männergesang, betitelt: „der Studenten-Gruß" mit ungemeiner Liebe und ganz vorzüglich gegeben.

Ein Bittschreiben an Ein Hoch- und Wohllöbl. Kirchen-Vorsteher-Amt zu St. Elisabeth hier um Erlassung der sonst für die Stelle des Denkmals zu entrichtenden Gebühren ist bereits eingerricht und es läßt sich von der Humanität dieser Behörde erwarten, daß sie die gehorsame Bitte um so eher gewähren werde, als die Kunst und der Name des Einen dieser Männer sonst der Kirche wie der ganzen Stadt Breslau zur Zierde gereichte.

Zu mehreren Beiträgen ist Hoffnung gemacht und Anderes, was die Ausführung der Sache bedeutend fördern kann, ist eingeleitet. Vielleicht kann schon im nächsten Heft, zur Freude der geehrten Beförderer, ein Mehreres davon mitgetheilt werden.

Breslau, Ende Januars 1829.

Hientzsch.

Neue Erfindungen.

Herr G. Streitwolf in Göttingen, rühmlichst bekannt durch seine Flöten und Clarinetten, verfertigte vor einigen Jahren ein chromatisches Baßhorn, welches sich von dem englischen Baßhorn dadurch vortheilhaft auszeichnet, daß alle chromatische Töne durch eine bestimmte Applicatur leicht hervorgebracht werden können. Bei mehreren Militärmusiken ist es deshalb jetzt statt des englischen Baßhorns in Gebrauch gekommen.

Gegenwärtig hat Hr. Streitwolf uns aufs Neue mit einem schönen Instrumente, der Baß-Clarinette, beschenkt. Sie gleicht an Gestalt dem Fagotte, wenn wir uns das Unter-

stück ganz davon und statt des metallenen S eine kurze gerade hölzerne Röhre mit einem gewöhnlichen Clarinett-Mundstück dazu denken. Dies Instrument ist viel bequemer als der Fagott zu handhaben und hat ganz die Applikatur der Clarinette. Sein Ton-Umfang gehet vom Contra-B durch vier Octaven, auch wohl noch einige Töne höher. Der Ton selbst ist noch voller, als ihn das Basset-Horn giebt, hat etwas unbeschreiblich Angenehmes und gleicht in der Tiefe dem schönsten Posaunentone.

Ob nun gleich durch die Baß-Clarinette der Fagott aus unseren Orchestern nicht verdrängt werden wird, indem beide Instrumente eine eigenthümliche Tonfarbe haben, so werden doch die Baß-Clarinette den Fagotts wirksam zur Seite stehen und diese in solchen Orchestern ersetzen, in welchen es an guten Fagottisten fehlt. In der Kirche fällt dies Instrument mehr als der Fagott. Ein ausgezeichneter Clarinettist, Hr. Hebestreit, wird nächstens eine musikalische Kunstreise antreten und die Freunde der Tonkunst mit diesem neuen Instrumente bekannt machen. Jeder, der die Baß-Clarinette hört, wird gewiß Hrn. Streitwolf für dies neue Orchester-Geschenk herzlich danken.

Göttingen. Director Doctor Heinroth.

Ehren-Auszeichnung.

Am 18ten Jun 1829, bei der Feier des Krönungsfestes zu Berlin hat der würdige Veteran Carl Friedrich Zelter, Professor der Musik an der Königl. Akademie der Künste, und vieljähriger Director der vielgerühmten Singakademie daselbst, nachdem vor einiger Zeit sein 70ster Geburtstag auf eine ausgezeichnete Art gefeiert worden, den Königl. Preuß. rothen Adler-Orden erhalten.

Literarisches Anzeigeblatt

für Musikalien und pädagogische Schriften, zur Eutonia gehörend.

Breslau. Nr. I. Januar 1829.

Bei C. Brüggemann in Halberstadt sind erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu haben:

Aug. Mühling, 12 zweistimmige Kinderlieder mit willkührlicher Begleitung des Pianaforte. Erste Sammlung; 40stes Werk. Pr. ½ Rtlr.

Der Componist dieser Kinderlieder ist in der musikalischen Welt schon lange rühmlichst bekannt, als daß seine Werke erst einer langen Empfehlung bedürften. Es sei nur erwähnt, daß sich diese Lieder ganz besonders eignen zur Einführung in weiblichen Erziehungsanstalten oder in höhern Mädchen- (Töchter-) Schulen, wo der Gesang auf einem Pianoforte begleitet wird.

H.

---

30 zweistimmige Lieder zum Gebrauch für Gymnasien und (Volks-) Schulen, in Musik gesetzt von Bernhard Hahn, Gesanglehrer am Königl. kathol. Gymnasium zu Breslau. Pr. für 1 geheftetes Exemplar mit Umschlag 6 sgr.; in Parthieen 5 sgr. Breslau 1828. Zu haben beim Verfasser, Dom Nr. 9. u. in Commission bei F. E. C. Leuckart.

Der Verfasser, welcher schon viele Jahre hindurch öffentlichen und Privat-Unterricht im Gesange mit großem Erfolge ertheilt, giebt hier zuerst 18 kleine Denksprüche aus der trefflichen Sammlung des Herrn Gymnasien-Directors Dr. Kabath zu Gleiwitz, als kleine Singesätze oder Gesangsphrasen, wie sie Nägeli am Ende des Auszuges aus der Gesangbildungslehre z. B. der Freiheit u. der Eintracht Band rc gegeben, Sätze welche eben so schön als nöthig sind für den Uebergang von den Elementarübungen zu den etwas bedeutendern Gesangstücken. Mehreren derselben, wie Nr. 4, 6, 8, 13, 14, 16, 17, 18, fehlet weiter nichts, als daß sie mehrere Verse oder Strophen hätten, und sie wären, was Nr. 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26 und 29 wirklich sind, nämlich treffliche 2stimmige Lieder. Die Nrn. 10, 15, 22, 28 thun dar, daß Hr. Hahn auch in selbstständigen, für sich gehenden Stimmen zu arbeiten versteht und besonders

die erstgenannte kann für eine völlig canonische Arbeit angesehen werden. Möge dieses Heft recht fleißig gekauft werden und der Verf. dadurch sich aufgemuntert finden, recht bald ein neues Werk der Art zu liefern! H.

---

ergebenst zur Bekanntwerdung und Einführung dieser Sammlung in den Schulen ihres Wirkungskreises wohlgeneigtest beyzutragen.

Breslau, im Januar 1829.

Graß, Barth u. Comp.

Euphrosyne oder musikalisches Allerley für Liebhaber der Guitarre. Herausgegeben von P. E. Böttcher. 1tes u. 2tes Heft.

Unter diesem Titel erscheint im Verlage des Unterzeichneten eine Zeitschrift für dieses Instrument in Heften, welche von 2 zu 2 Monaten sich folgen werden; das 1ste Heft ist schon an die Besteller versendet und das 2te im Stich fertig.

Im 1sten Heft sind 18, im 2ten 18 verschiedene Tonstücke für die Guitarre arrangirt enthalten, welche theils für geübtere Spieler dieses Instruments, theils für Anfänger auf demselben berechnet sind. Der Preis jedes Heftes ist $^1/_3$ Rthlr., wofür es in allen Musik- und Buchhandlungen zu haben ist.

Noch erlaubt sich der unterzeichnete Verleger zu bemerken, daß bei der anerkannten Virtuosität des Herrn Herausgebers auf diesem Instrumente, dessen Kenntniß bei Bearbeitung der so reichhaltigen Anzahl von Gesang- und andern Tonstücken für die Guitarre, kein Mangel zu befürchten ist, vielmehr, bei einiger Unterstützung dieses Unternehmens, sowohl von den Geübtern als weniger Geübten, da für beide darin gesorgt wird, die Hefte, welche schon bis zum 5ten vorgearbeitet sind, einen Beweis des ermunternden Fleißes geben werden.

Halle am 15. Dec. 1828.

C. A. Kümmel.

Pädagogische Anzeigen.

Für 1829 erschienen und sind in allen Buchhandlungen zu haben:

Allgemeine Monatschrift

für Erziehung und Unterricht von J. P. Rossel, sechster Jahrgang, jedes Heft zu 7 Bogen. Preis 4 Rthlr. Inhalt jedes Heftes: Abhandlungen 3 Bogen, Pestalozzische Blätter 2 Bogen, gemischte Aufsätze, Beurtheilungen, Schulzeitung. Zu jedem Jahrgange kommen 2 (Kupferstich-) Bildnisse berühmter Pädagogen und Schulbeamten.

A. Aufsätze.

I.

Der Gesangunterricht in den Schulen.

(Fortsetzung.)

Das, was im ersten Hefte der Eutonia unter dieser Aufschrift gegeben worden, war eigentlich nur Einleitung, um sich mit den Lehrern im Allgemeinen über Manches zu verständigen. Der Aufsatz mußte abgebrochen werden, weil die den Aufsätzen bestimmte Bogenzahl bereits verwendet war. Es handelt sich hier also von Aufstellung eines ersten, mehr vorbereitenden Cursus mit den ganz kleinen Schulkindern. Hauptgegenstände desselben sind Gehör- und Stimmübungen. Einige Pädagogen wollen nun, man solle mit den Kindern zuförderst über die Stimm- und Gehörwerkzeuge sprechen, sie ihnen zeigen oder beschreiben und benennen, wenn es noch nicht in einem andern Unterrichtsgegenstande geschehen. Z. B. um es nur kurz anzudeuten, das Erkennen oder Wahrnehmen gewisser Gegenstände mit dem Gehör nennt man hören. Wer nicht hört, ist taub. Wer gut hört, hat ein gutes, scharfes, feines Gehör. Wer nicht gut oder schlecht hört, ist hart- oder schwerhörig. Was hört man Alles? Menschen sprechen, singen, rufen, weinen, schreien; Vögel singen u. s. w. Man hört die genannten Gegenstände nicht selber, sondern nur den Schall, den Klang, den Ton, der durch ihre Bewegung, durch ihr Zusammenschlagen und Reiben unter einander oder mit andern Körpern entsteht, und der sich durch die Luft bis zu unsern Ohren fortpflanzt. Man stelle mit ihnen die Begriffe von Schall, Klang, Ton und Laut fest. Einen Schall, bei welchem sich weder Höhe noch Tiefe bestimmen läßt, nennt man ein Geräusch. So kann auch von der Glocke, dem Glase, der Saite, überhaupt von vielen Körpern, welche, wenn sie mit andern zusammengestoßen werden, einen Schall, Klang ꝛc von sich geben,

gesprochen werden. Eben so von den Sprachwerkzeugen, die ja auch meist die Singwerkzeuge sind. Wer mehr hierüber zu lesen wünscht, schlage „Graßmanns Anleitung zu Denk- und Sprachübungen, 9te Uebung, Berl. 1825 bei Reimer, 1 Thlr. 6 Gr." nach. Manche Pädagogen aber wollen von diesen Sprachübungen über die Gehör- und Stimmübungen nichts wissen. Das heißt, der Lehrer soll die Sachen wohl kennen, davon aber nur, wie der Arzt, Gebrauch machen, wenn er etwas Fehlerhaftes an und bei einem Kinde vorfindet.

Es ist nun heut zu Tage Grundsatz in der Unterrichtslehre, alles, was man den Kindern lehren will, ihnen so einfach als nur möglich vorzulegen. Dieser Grundsatz muß besonders in allen Unterrichtsgegenständen bei kleinen Kindern in seiner ganzen Strenge befolgt werden. In dem eigentlichen aber höhern Gesangunterricht hat man die Elemente des Gesanges zur Erleichterung und bessern Auffassung der Kinder in die drei einfachen Theile, nämlich Rhythmik, Melodik und Dynamik geschieden. Das wird auch hier und noch viel mehr der Fall sein müssen. Demnach wird man auch bei in diesem ersten Cursus vorzunehmenden Uebungen nach diesen drei Rubriken eintheilen. Doch ziehe ich es hier, wie in dem spätern oder höhern Cursus, seit vielen Jahren schon aus mehrern Gründen vor, diese drei Hauptarten von Uebungen in einer andern Reihenfolge vorzunehmen, als es oben angegeben aber in fast allen Lehrbüchern geschieht. Ich für meinen Theil fange an und rathe auch Andern anzufangen, **nicht mit der Rhythmik**, sondern mit der **Melodik** oder mit den Uebungen, wo die Töne nach ihrer Höhe oder Tiefe in Betracht kommen. Also

Melodik.

Erste Uebung.

Der Lehrer hat die kleinen Kinder entweder in Reihen hinter einander, oder in einem Halbkreise, kurz so aufge-

stellt, daß sie sich nicht drängen und stoßen, daß er sie alle vor sich hat und sie alle seine Handbewegungen, besonders aber jede Bewegung oder Oeffnung seines Mundes möglichst genau sehen können. Er tritt mit heiterer Miene unter sie, und verkündet ihnen freundlich, daß er mit ihnen einen kleinen Versuch im Singen machen wolle. (Müßte man annehmen, daß diese Kinder noch gar keinen Begriff vom Singen haben, was aber kaum irgendwo der Fall sein wird; so könnte der Lehrer ja ein kleines, für sie verständliches Lied ohne Weiteres vorsingen, aber er kann sie fragen, ob sie schon gesungen oder Andere hätten singen hören, wie? wo? wann?) Der Lehrer fodert die Kinder auf, hübsch frei und grade zu stehen, den Kopf eben so zu halten, den Mund, d. h. die Lippen und Zähne, so weit zu öffnen, daß ein grosser Finger bequem hindurch kann. Es schadet nichts, wenn sie ihn Anfangs auch etwas zu weit aufmachen sollten; es wird sich das nach und nach schon wieder geben. Alle überflüssige Feuchtigkeit, die etwa in der Mundhöhle vorhanden, muß ausgeräuspert werden. Auf Ruhe, Stille und Aufmerksamkeit muß bei diesem Unterrichtsgegenstande mehr gehalten werden, als bei irgend einem andern.

Eine Hauptsache aber ist der Athem und das Athemholen. In dieser Hinsicht sagt der Lehrer den Kindern, daß sie sich jedes Mal vor dem Ansingen eines Tones gut mit Athem zu versehen und denselben ja recht sparsam und gleichmäßig, nicht ruckweise, zu verbrauchen hätten. Der zu singende Ton dürfe niemals so lange gehalten werden, bis der Athem ganz verbraucht sei, und derselbe deshalb schwach und zitternd werde. Vorzüglich sollten sie immer auf den vorzusingenden Ton recht scharf Acht geben, ihn mit den Ohren recht genau aufzufassen und jeder mit seiner Stimme eben so wieder zu geben suchen. Wenn ein Ton gut sein solle, so dürfe er weder von unten nach von oben angesungen werden, noch dürfe er zittern oder schwanken, sondern er müsse schön gleichmäßig von Anfang bis Ende, in Höhe

und Stärke sein. Dies ungefähr kann und muß den Kindern kurz und verständlich gesagt werden. Es versteht sich von selbst, daß es dem Lehrer überlassen bleibt, jede einzelne dieser Vorbemerkungen da anzubeingen, wo er es für gut befindet; also da vielleicht, wo er grade dagegen gefehlt findet.

Der Lehrer sagt ferner den Kindern, daß er jedes Mal ein Zeichen mit der Hand geben werde, wenn sie anfangen und wenn sie aufhören sollen einen Ton zu singen. Sie sollen in dieser Hinsicht ja genau Acht geben auf seine Handbewegungen. Eben die strenge Gewöhnung an ein recht taktmäßiges Zusammentreffen ist ein Hauptvortheil für den künftigen höhern Gesangunterricht sowohl, als für jeden andern und die Erziehung im Allgemeinen. Hinsichtlich der Dauer der Töne ist zu rathen, daß der Lehrer erstlich einen mehr langen Ton von der Dauer einer halben singt, damit jedes Kind, auch das schwächere, Zeit genug habe, den Ton recht aufzufassen, recht vollkommen zu vernehmen. Kurze Töne, gleich zu Anfange, würde manches Kind kaum vernommen haben, geschweige denn gehörig wiedergeben oder nachsingen können. Es ist dies aber ein Gegenstand der Uebung mit, daß sich die Kinder gewöhnen, nach und nach immer kürzere Töne eben so gut und vollkommen befriedigend nachzusingen, als früher vorgesungene lange Töne. Anfangs lasse man die Töne immer auf den Stimmlaut a, oder damit die Zunge auch einige Uebung dabei habe, auf die Sylbe la, als worauf sich schon am leichtesten ein guter Ton erzielen läßt.

Der Lehrer selbst nun, sie die Anfänger wenigstens in jeder Hinsicht ein guter Sänger, so daß die Kinder sich ihn zum Muster nehmen können, singt einen Ton, nur einen, aus der mittlern Gegend seiner Stimme, also etwa das sogenannte kleine g, nach allen diesen Forderungen recht bestimmt, vernehmlich und möglichst vollkommen vor, und fordert die Kinder auf, denselben (versteht sich, eine Octave

höher, also eingestrichen g) auf das mit seiner Hand zum Anfangen und Aufhören desselben gegebene Zeichen, entweder im Chor, oder auch zuerst nur von den Bessern und nach und nach von den Uebrigen ganz so nachzusingen. Unter meiner Leitung ist dieser Versuch bald mit 20, bald mit 30 oder 40, auch mit 50 und mehr Kindern, die alle diesen Gegenstand zugleich anfingen, gemacht worden. Das erste Mal, oder überhaupt bei dem ersten Versuche dieser Art, werden, besonders wenn die Kinderzahl groß ist, und wenig Anregung und Weckung des Tonsinnes bis dahin Statt gefunden hat, schreckliche Dissonanzen und Discrepanzen herauskommen; allein der Lehrer lasse sich dadurch nicht abschrecken oder entmuthigen; er suche vielmehr durch wiederholtes Vorsingen dieses Tones alle Kinder zum möglichst reinen Nachsingen desselben nach und nach zu bringen. In einigen Wochen wird das schon ganz anders klingen. Er bringe, wie so eben schon angedeutet, einigen Wechsel hinein dadurch, daß er einen solchen Ton bald im Chor, bald von einer Abtheilung, bald von einem Einzelnen singen läßt. Während deß sehe der Lehrer rund herum im Kreise der Kinder einem Jeden recht scharf auf den Mund, wie sie die Lippen und Zähne öffnen; ob sie die Zunge unten flach aufliegen lassen; er höre, ob und welches Kind zu hoch oder zu tief, den Ton von unten hinauf oder von oben herab, ob zu sehr durch die Nase oder mit zusammengedrückter Kehle singe; ob sie ordentlich Athem holen und damit gut umgehen; er mache darnach seine Bemerkungen und behalte das betreffende Kind so lange im Auge, bis das Fehlerhafte seines Tones möglichst verbessert ist. Ich sage möglichst; denn man muß keine zu hohe, keine Künstler-Vollkommenheit verlangen; man muß sich vielmehr schon begnügen, wenn das Verlangte nur so ziemlich gut geschieht und darauf hinarbeiten, daß es mit jeder Stunde durch das Wiederholen immer besser geschehe. Denn wenn man sich bei jedem Einzelnen gleich zu Anfange eine zu hohe Vollkommen-

heit setzet, so ermüdet man die Kinder durch die zu vielen Wiederholungen und nimmt ihnen die Lust. Das Letzte muß man aber als das Schlimmste sorgfältig zu verhüten suchen, und darum lieber vor der Hand in seinen Anforderungen etwas nachgeben. Zum bessern und sichern Gedeihn des ganzen Unterrichts ist eine fleißige Uebersicht nöthig. Und um diese sich zu verschaffen, nimmt man einen oder einige Bogen Papier, je nachdem die Kinderzahl ist, theilt denselben zuerst der Länge nach in 4—6 Rubriken und überschreibt die 1ste: Namen der Schüler; 2. Alter; 3. Gehör, ob gutes oder schlechtes, oder unentschiedenes, mitteimäßiges; 4. Beschaffenheit der Stimme, ob rauh, oder hell und rein, ob gern oder ungern ansprechend; 5. Mund- und Kehl-Oeffnung, ob durch die Nase u. s. w.; 6. der Ton oder Klang, ob von unten oder oben, schwankend u. s. w.

Vor der Stunde wird diese Tabelle eingerichtet und jeder Schüler bekommt durch seinen auf den Raum zwischen 2 Querlinien hineingeschriebenen Namen seinen Platz; in der Stunde, besonders wenn er ein Kind hat allein singen lassen, was jedoch immer mit dem Chorsingen obwechseln muß, macht der Lehrer ganz kurz seine Bemerkung in die betreffende Rubrik, trägt sie auch wohl noch der Stunde bei manchem ein, und liest aber sieht, was nun der Hauptnutzen davon ist, wo möglich immer etwas vor der Singstunde dieselbe schnell durch, um sich Alles oder vielmehr alle Kinder mit ihren guten und schlechten Anlagen zum Singen zu vergegenwärtigen und darnach seinen fernern Unterricht einzurichten.

Es ist die Beschreibung dieser ersten Uebung etwas lang geworden; allein der Verfasser glaubte alles dran setzen zu müssen, daß von vorn herein nichts versehen, nichts verfehlt oder Falsches angewöhnt werde. Die Erziehung eines natürlichen, gesunden, freien, schönen, angenehmen Tones ist und bleibt beim Gesangunterrichte mit eine Hauptsache. Bei den andern Uebungen wird eher Kürze der Darstellung möglich sein, wenigstens nicht so schaden können. Als sie

hier würde geschadet haben. Es geschieht nach vieljähriger Erfahrung und nachdem ich gegen 500 Seminaristen zu Schullehrern habe mit ausbilden helfen.

Ist so der Ton g mehrere Mal vor- und nachgesungen worden, bald im Chor, bald einzeln, so geht man zu a über (von diesen Benennungen erfahren jedoch die Kinder noch nichts) und macht's eben so. Dann folgen noch Uebungen über die Töne h, c, auch d, vielleicht auch einige Töne unter g. Ehe man diese Uebung, das Vor- und Nachsingen eines einzelnen Tones, verläßt, ist es, schon der Abwechslung wegen, sehr gut, diese Töne auf einem Instrumente, als auf dem Klaviere, Pianoforte, der Geige rc. auch anzugeben und von den Kindern nachsingen zu lassen. Es kommen dabei oft fast sonderbare Fälle vor. Manche Kinder, die einen vorgesungenen Ton ziemlich gut nachsingen können, können keinen so vorgespielten nachsingen oder erst doch nach vielen Versuchen. Gleichwohl ist es zu können auch sehr wünschenswerth. Das Umgekehrte habe ich selten, fast nie gefunden. Hat ein Schullehrer mehrere und verschiedene Instrumente, so dürfte es hier zwischen hinein in den zu machenden Ruhepunkten eine recht nützliche Unterhaltung seyn, wenn er mit den Kindern über den verschiedenen Ton oder Klang derselben spricht, sie anhält, das Charakteristische eines jeden aufzufassen, so daß sie ihn erkennen und benennen können, auch wenn sie nicht auf das Instrument sehen.

Jetzt kann man auch noch einen und denselben Ton zwei-, drei-, viermal hinter einander auf gegebene Zeichen singen lassen, und immer anhalten zu sagen, wie viel Töne gesungen worden, und eben so vorspielen.

Zweite Uebung.

Hauptsache ist hier das Unterscheiden der Höhe und Tiefe an den Tönen, wozu immer zwei Töne wenigstens erforderlich sind. Der Lehrer singt oder spielt 2 gleich

hohe Töne, etwa g, oder a a ꝛc. und fragt zuerst: wie viel Töne? dann: ob sie einen Unterschied zwischen diesen Tönen bemerkt hätten? Wenn nicht, so sage er ihnen, daß man in diesem Falle sagt, die Töne sind gleich oder gleich hoch. Der Lehrer singt hierauf g a und die Kinder singen es bald im Chor, bald einzeln, zwei= bis dreimal nach, bis er kann damit zufrieden seyn; dann fragt er: Wie viel Töne? waren sie auch gleich hoch? Am besten ist es, wenn Thun und Erklären mit einander wechseln; denn das blinde Nachmachen läßt dumm und das bloße Vorerklären läßt ungeschickt. Nach dem Vorhergegangenen werden die Kinder wohl bald auf die letzte Frage antworten: Nein! Nun, welcher war höher? Wie nennt man den ersten in dieser Hinsicht gegen den zweiten? Er war nicht so hoch, oder tiefer. Jetzt kann der Lehrer umgekehrt singen a g, oder a h, h a, h c, c h ꝛc. und macht Fragen darüber, wie oben. Wegen des halben Tones oder der halben Stufe h c kann man die nöthige Erklärung geben, die Kinder darauf aufmerksam machen, oder es auch noch lassen.

Durch diese Uebung müssen alle Kinder dahin gebracht werden, gleich auf der Stelle genau anzugeben, ob ein Ton gegen einen andern hoch oder tief genannt werden muß. Das waren übrigens alles nur stufenweise Fortschreitungen, wodurch in der Kehle gleichsam die scalamäßigen Register erzeugt werden sollen. Bei dieser Uebung kann man aber auch höher gehn, als bei der vorigen, also $\overline{\overline{c}}\ \overline{\overline{d}}$, $\overline{\overline{d}}\ \overline{\overline{e}}$, $\overline{\overline{e}}\ \overline{\overline{f}}$ und so umgekehrt singen lassen, wohlgemerkt! zur allmähligen Erweiterung der Stimme, vor der Hand, nach oben, einer Sache, die wohl im Auge behalten werden muß. So auch nach unten, als g f, f e, e d, d c ꝛc. Singen und Fragen über das Gesungene müssen auch hier abwechseln. Alles erst stufenweise; Sprünge sind noch zu vermeiden.

Eine andere wichtige Sache, die hier zur Sprache gebracht werden muß, ist die, nämlich, ob man den Kindern **Zeichen für Töne giebt oder keine.** Früher war ich mehr für das Letztere, jetzt mehr für das Erstere. Ein Hauptgrund dafür ist: die Kinder bekommen eher eine bessere Anschauung von den Tönen und behalten die erkannten Tonverhältnisse besser. Nun haben wir jetzt zweierlei Zeichen für die Töne, nämlich **Ziffern** und **Noten.** Welche hier nehmen? Ich bin bei dem **eigentlichen** oder **höhern Gesangunterrichte entschieden für die Noten;** aber ich glaube, daß in diesem **Anfangs-Cursus** bei mehreren Uebungen **die Ziffern mit großem Vortheil** können gebraucht werden. Denn erstlich werden die Kinder dieses Veranschaulichungsmittel, die Ziffern, schon kennen und schreiben, und dann können wir der Ziffern bei Benennung und Bestimmung der Töne, der Intervalle, der Tonverhältnisse doch nie ganz entbehren. Also was können sie bei einem vernünftigen, gehörig beschränkten Gebrauche schaden? Nichts. Was aber nützen? sehr viel. Folglich brauchen wir sie. Wie wird sich aber die Sache nun gestalten? Man fängt die Uebung mit 2 Tönen nach ein Mal an und sagt gleich, wie man für jeden Laut der Sprache ein eigenes Zeichen, Buchstabe genannt, habe; so könne man auch für die Töne Zeichen annehmen. Wir wollen jetzt dazu die Ziffern, die ihr schon kennt, nehmen. Den ersten Ton (g) wollen wir mit 1 bezeichnen. Wenn ich diesen Ton zweimal (g g) singe, so werdet ihr 1 zweimal setzen. Der Lehrer singt g a. Wie viel Töne? waren sie sich gleich oder nicht? werdet ihr sie mit 11 bezeichnen? warum nicht? wie denn? Wahrscheinlich mit 12. Und so fort bis 8 hinauf. Die mit Ziffern an die Wandtafel geschriebenen Töne müssen von den Kindern fleißig abgesungen werden. Ueberhaupt läßt sich die Sache noch auf verschiedene Art behandeln. Das hier soll nur Andeutung sein. Aber wie von g abwärts? Das muß vor der Hand bleiben, wenn nicht Verwechselung oder Verwirrung entstehen soll.

Wenn man will, wenn man namentlich das Zeug, d. h. vorzüglich die Kenntniß und die Sachen dazu hat, so kann man hier auf dieser Stufe über die Entstehungsart der hohen und tiefen Töne mit den Kindern sprechen, sie mittelst Glokken, Gläser, Pfeifen, Saiten ꝛc vor ihren Augen entstehen lassen. Graßmann a. a. O., Stern und Gersbach Anfänge des Unterrichts in Volksschulen, Karlsruhe b. Braun 1827, und vor Allem Gottfr. Weber's Versuch einer geordneten Theorie der Tansetzkunst ꝛc, Theil I. gleich von Anfang — — geben die erforderliche Auskunft, wer sie noch nöthig hat.

Dritte Uebung.

Gegenstand derselben ist: Es werden immer nur 3 Töne, zuerst mehr auf gleichen, dann auf verschiedenen Stufen, überhaupt alle nur stufenweis fortschreitend, gesungn. Der Lehrer singt dreimal g, versteht sich, auf die Sylbe la. Die Kinder singen nach. Nun wird gefragt: Wie viel Töne? wie waren sie? wie sollen sie aufgeschrieben werden? warum? Also mit 111. Singt die Töne nach den Zeichen ab! Der Lehrer singt nun auf diese Weise weiter vor: g g a, g a g, g a a, g a h, h a g, a a a, a g a, a h a, a a h, a h h, a h c, c h a, h h h, h c h, h c c, h a h, h c d etc. So bis f hinauf. Immer wird gefragt: Wie viel Töne? wie waren sie? waren sie alle drei verschieden? welche waren sich gleich? welcher war der höhere? welcher der tiefe? — Die Kinder müssen hiedurch im Auffassen und Unterscheiden dreier Töne ganz fest werden. Sind sie darin fest, so kann man drei solche Töne verschieden rhytmisiren und auf verschiedene Vokale singen lassen, als a, o, u, oder la, lo, lu, dann einmal ä, ö, ü, oder lä, lö, lü, dann auf a e i oder la le li. Man sehe hierbei auf eine recht gute, vollkommene Aussprache, welche sich natürlich auf die jedesmal rechte Mundstellung gründet.

Es wird hierbei aber so wenig etwas von den Notennamen als von den Taktarten gesagt. Das würde die Kinder nur abziehen von dem Aufmerken auf das, worauf es hierbei abgesehen ist. Aber wohl muß Alles ganz eract auf gewisse Zeichen oder Tempo's mit der Hand gehn. Es muß gut vorgesunzen und eben so auf gutes Nachsingen gehalten werden. Die Kinder sollen es eben dem Lehrer ablernen; das ist bei Künsten der Haupt- und natürlichste Weg. Das gute Athemhalen wird nicht außer Acht gelassen, so wie alles Andere, das oben zur Regel oder Vorschrift gemacht worden. Jedoch Alles möglichst ungezwungen und leicht, nicht steif; mehr in der Weise einer angenehmen, nützlichen, heitern Unterhaltung.

Drei solche Töne werden sich zuerst im dreitheiligen Takt, als drei Viertel im Andante-Tempo gedacht, am Natürlichsten machen, als:

111, 222, 333, 444, 555, 666, 777 u. wieder zurück.
112, 223, 334, 445, 556, 667
122, 233, 344, 455, 566, 677
121, 232, 343, 454, 565, 676
123, 234, 345, 456, 567
123, 321, 234, 432. 345, 543, 456 654.

la la la, la la la, la la la ꝛc
a, o, u, a, o, u, a, o, u ꝛc
la lo lu, la lo lu, la lo lu ꝛc
á, ó, ú, á, ó, ú, á, ó, ú ꝛc
lá ló lú, lá ló lú, lá ló lú ꝛc
a, e, i, a, e, i, a, e, i ꝛc
la, le, li, la, le, li, la, le, li ꝛc

Nochmals: Immer nur drei Töne auf ein Mal! Nach Zahl, Höhe ꝛc wird hier vor der Hand nicht gefragt. Man vergesse nicht, solche drei Töne, zur Abwechselung, auch ein Mal auf einem reingestimmten Instrumente vorzuspielen. Bei der Wiederholung von Seiten der Kinder kann man sie in oder mit mehrstimmigen Accorden, Harmonieen begleiten. Das macht den Kindern große Freude; das ist ein wahres Fest für sie schon. Vor der Hand aber nur mit den einfachen Stimmlauten; die zusammengesetzten lasse man so lange, bis sie in jenen recht fest sind.

Drei solche Töne können auch in zweitheiligen Taktformen geübt werden, als:

2/4 g g g ‖ a a a ‖ h h h ‖ c c c ‖ d d e ‖

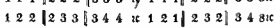
g g a ‖ a a h ‖ h h c ‖ c c d ‖ d d e ‖

g a g ‖ a h a ‖ h a h ‖ c d c ‖ d e d ‖

g a h ‖ h a g ‖ a h c ‖ c h a ‖ h c d ‖

Man braucht ein solches Beispiel auch nur bis h oder c zu machen und dann wieder zurück. Dann kann man es auch von c an bis f machen, besonders zur Erweiterung der Stimme. Jedes Sätzchen singt oder spielt der Lehrer zuerst vor, und die Schüler singen es auf das Handzeichen des Lehrers gut nach. Mit den Stimmlauten wie vorher.

Nun könnte man auch zu viertheiligen Formen mit drei Tönen übergehen. Man behandle und sehe es gar nicht als eine Taktübung; das ist ganz Nebensache hier und etwa nur Vorbildung dazu.



C oder 4/4

1 1 1 | 2 2 2 | 3 3 3 ꝛc 1 1 1 | 2 2 2 | 3 3 3ꝛc
1 2 2 | 2 3 3 | 3 4 4 ꝛc 1 2 1 | 2 3 2 | 3 4 3ꝛc
1 2 1 | 2 3 2 | 3 4 3 ꝛc 1 2 2 | 2 3 3 | 3 4 4ꝛc
1 2 3 | 2 3 4 | 3 4 5 ꝛc 1 2 3 | 3 2 1 | 2 3 4ꝛc
1 2 3 | 3 2 1 | 2 3 4 ꝛc 1 2 3 | 2 3 4 | 3 4 5ꝛc

Hinsichtlich der Stimmlaute ganz wie oben; nur auf recht reine Aussprache derselben gehalten. Man kann auch dergleichen Uebungen von g abwärts nach unten bis c machen.

Vierte Uebung.

Hier werden 4 Töne genommen, zuerst ohne taktische Form, in der Zeit also alle gleich; indem die Untersuchung und Bestimmung des Melodischen, der Höhe und Tiefe an ihnen die Hauptsache auf dieser Stufe ist. Sie werden daher auch alle vier auf die Sylbe la gesungen. Zuerst viermal g und gefragt: Wie viel Töne? wie waren sie hinsichtlich ihrer Höhe? wie werden wir sie daher anschreiben, mit welchen Ziffern? — Ist es geschehn, so werden sie abgesungen, damit die Kinder sich bald gewöhnen, Zeichen wieder in Töne zu verwandeln. Der Lehrer kann singen auf la 1112, 1121, 1211, 1221, 1122, 1112, 1222, 1223, 1233, 2222, 2123, 2212, 2234, 2322, 1234 ꝛc. Immer gefragt: Wie viel? waren sie melodisch gleich oder ungleich? Welche? Mit welcher Ziffer soll ich den, den bezeichnen? Dann werden vier solche Töne auch in taktischen Formen wacker geübt, wozu der viertheilige Takt wohl am geeignetsten ist, als:

C oder 4/4

1111 | 2222 | 3333 ꝛc 1122 | 2233 | 3344 ꝛc
1222 | 2333 | 3444 ꝛc 1212 | 2323 | 3434 ꝛc
1233 | 2344 | 3455 ꝛc 1232 | 2343 | 3454 ꝛc

a, e, o, u, a, e, o, u,
la le lo lu, la le lo lu,
å, i, ð, ů, å, i, ð, ů,
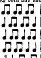
Alles Uebrige wie bei den vorigen Uebungen. Die Kinder müssen, wenn die Uebungen recht getrieben worden, dadurch in mehrern Beziehungen um ein Bedeutendes wieder weiter gekommen oder befähigt sein.

Nun kann man vier solche Töne auch in einige dreitheilige Taktformen bringen, als:  und diese mit stufenweisen Intervallen melodisiren. In zweitheiligen wird es weniger gut gehen; ist auch nicht mehr so nöthig. Hieran kann man nach Lust und Belieben und Umständen nun noch Uebungen in fünf, sechs, sieben, acht Tönen schließen. Auffassen derselben ihrer Anzahl nach und nament-

lich nach ihrer Höhe und Tiefe ist Hauptgegenstand. Hier noch kurze Andeutungen z. B. bei fünf:

a) rhythmisch 3/4  b) melodisch: 11223 | 11123 | 12323 | 11232 ꝛc.

C ob. 4/4  Stimmlaute passen hiezu gut: a e i o u oder la le li lo lu. Nach oben und nach unten versetzt.

Bei sechs Tönen: 3/4 C ob. 4/4  Melodieen dazu: 112321 | 123321 | 123211 | 123432 | 121232 ꝛc. Bei Erfindung von Melodieen nur darauf gesehen, daß alle Fortschreitungen stufenweise sind. Stimmlaute wähle man von den einfachen welche man will.

Bei 7 Tönen: 4/4  Melodieen dazu: 1122332 | 1234321 | 1212321 | 1232123

Im Uebrigen wie bei dem Vorhergehenden.

Eine Hauptsache ist, daß man bei allen diesen Uebungen besonders mit hinstrebe, die Scala oder Tonleiter zu gewinnen, was bei acht Tönen nun der Fall sein kann. Man wird diese acht Töne nur einfach rhythmisiren und ihnen die acht einfachen Stimmlaute unterlegen lassen. Die Kinder werden diese acht Töne, besonders bei langsamen Tempo, schwerlich in einem Athem singen können; daher halte man sie an, je nach vier und vier Athem zu holen. Soviel von den stufenweisen Fortschreitungen, welche so lange zu treiben sind, bis sich die Kinder in sie recht eingesungen, recht vertraut mit ihnen und ihre Bezeichnung schon gemacht haben.

Fünfte Uebung.

Dieselbe hat es varzugsweise mit der Vorführung der sprungweisen Fartschreitungen zu thun, sie muß jedach so leicht als möglich gehalten werden. Es ist gar nicht nothwendig für diesen Cursus, daß alle Sprünge vorgeführt werden, die Septimen vielleicht gar nicht; dagegen aber desto fleißiger die Terzen, Quarten, Quinten und Octaven, die Sexten etwas. Man nimmt natürlich zuerst die Terzen oor, etwa auf folgende Art.

Der Lehrer singt auf la die Töne g a h einige Mal und die Kinder so nach. Bei der Wiederholung derselben jedoch legt er einen kleinen Druck auf den ersten und letzten, hält auch die Schüler an, dasselbe zu thun; beide Töne sollen sich dadurch den Kindern recht bemerklich machen. Man kann sie auch gradezu auffardern, auf sie am meisten zu hören. Dann verlangt der Lehrer, daß sie bloß den ersten und letzten dieser drei Töne singen, alsa g h und h g. So geht es zu h c d, waraus die Terz a—c, dann zu h c d, woraus die von h—d entsteht, u.s.w. Nun kann der Lehrer den Kindern das Nöthige van dem Unterschiede zwischen sprungweisen und stufenweisen Fortschreitungen sagen; ob auch von den verschiedenen Terzen, lasse ich dahin gestellt. Die Terzen, vermischt mit stufenweisen Fortschreitungen, recht vielfach und tüchtig zu üben, das kann kein fraglicher Gegenstand sein; auch von g abwärts bis c.

Beispiele: abwärts:

4/4 1 2 3 1 | 2 3 4 2 | 3 4 5 3 ꝛc 5 4 3 5 | 5 3 2 5 ꝛc

1 1 2 3 1 | 2 2 3 4 2 | 3 3 4 5 3 ꝛc d d c h d | c c h a c ꝛc

3/4 1 3 1 | 2 4 2 | 3 5 3 ꝛc 5 3 5 | 4 2 4 | 3 1 3 ꝛc

2/4 1 3 | 2 4 | 3 5 ꝛc 5 3 | 4 2 | 3 1 ꝛc.

Der Lehrer singt vor, nach Handbewegungen und legt Stimmlaute unter, gemäß dem Obigen.

Nun kommt die Einübung der Quarten, auf ähnliche Weise, etwa so: g a h c; dann den ersten und letzten Ton mit besondrer Stärke; darauf g—c u. c—g. Dann a h c d, a—d; h c d e, h—e; c d e f, c—f x. Die Quarten eingekleidet in kleine taktförmige Beispiele von g an, als:

4/4 1 2 3 4 1 ‖ 2 3 4 5 2 ‖ 3 4 5 6 3 ‖ 4 5 6 7 4 x
4/4 g h c g ‖ a c h a ‖ h d e h ‖ g c a d ‖ e h c f x g c h a ‖ a d c h ‖ h e d c x
3/4 1 4 3 2 ‖ 2 5 4 3 ‖ 3 6 5 4 ‖ 4 7 6 5 x
2/4 4 1 4 ‖ 2 5 ‖ 3 6 ‖ 4—7 x.

Hierauf folgen die Uebungen in Quinten, als: 1 2 3 4 5, 1—5; 2 3 4 5 6, 2—6 x oder 1 3 5, 1—5; 2 4 6, 2—6 x. Hier kann man auch unten von c anfangen, wo die Quinten c—g, d—a, e—h, f—c, g—d x zur Uebung kommen. Die Sexten kann man mit Hülfe der Quinte, oder der der Quarte oder der Terz suchen, wenn man sie für nöthig hält auf dieser Stufe.

Sowie man nun bei den stufenweisen Uebungen hinstrebte, die Scala oder Tonleiter nach und nach aufzustellen, so sind bei den sprungweisen Uebungen die Accord-Töne vorzüglich das Strebeziel. Es müssen daher 1 3 5 8 in ihren verschiedenen Versetzungen recht fleißig gesungen werden, als: 1 3 3 1; 8 5 5 3; 5 8 8 5; 1 3 5, 5 3 1; 3 5 8, 8 5 3; 1 3 5, 3 5 8; 8 5 3, 3 5 1; 1 3 5 8; 8 6 3 1; 1 3 5 8 7 8; 8 7 8 5 3 5 1.

Hierauf können einige solche kleine Singephrasen, wie sie Anschütz im ersten Hefte seines musikalischen Schul-Gesangbuches hat, folgen, wenn man vorher das Nöthige über die Aussprache der zusammengezogenen Stimmlaute (Diphthongen) und über die der Mitlaute gesagt hat, näm-

lich daß der Zahl nach zwar sieben Diphthongen sind, als: ai, au, aü, ei, eü, ui, ui; daß aber die beiden letzten soviel als nicht vorkommen; daß beim Singen ei wie ai und eü wie aü der Formation eines bessern Tones wegen zu nehmen seien. Es bleiben demnach nur ai, au und aü, hinsichtlich deren zu merken ist, daß der Ton immer so viel als möglich auf dem ersten Theil a und i, u und ü bis auf die Letzt gelassen und so kurz als möglich, gleichsam wie nur im Durchgange mitgenommen werden. Was die Aussprache der Consonanten oder Mitlaute anbelangt, so spricht man die, welche vor den Vocalen stehen, so schnell als möglich aus, und verschiebt die, welche nach denselben stehen, bis auf den letzten Augenblick, so daß der Ton immer auf dem Stimmlaut die vorgeschriebene Zeit lang gut gehalten wird.

Nachdem das den Kindern in kurzen Beispielen faßlich gemacht, können solche kurzen Sätze folgen, als:

a) In den Accordtönen.

1 3 5 8 8 5 3 1
Der Herr ist groß in sei-ner Macht.

1 5 5 3 3 8 5 5 8 8 8 5 3 5 8 1
In der Him-mels wei-ter Fer-ne glän-zen Mil-li-o-nen Sterne.

1 1 3 3 5 5 5 5, 8 1 3 1 5 3 5 5
Va-ter! dir will ich ver-trau-en, fest auf dei-ne Gü-te bau-en.

1, 5 3 5 5 3, 5 8 8 5 5 1
Dir, Gott der Gü' und Macht, sei Lob und Dank ge-bracht!

1 3 1 5 5 5, 5 5 5 3 5 1
Schnell wie die Wol-ken zieh'n, des Men-schen Ta-ge flieh'n.

b) In den andern Tönen.

1 8 5 5 4 5 4 5 5 5 7 8 5 8 7 8
Von E-wig-keit zu E-wig-keit währt Gottes Macht u. Herrlichkeit.

16

8 5 6 5 4 5 3 1, 3 4 5 6 6 7 8 5
Sinkt die Sonn' am A=bend nieder, kehrt sie doch am Morgen wieder.

1 3 2, 2 6 5 4 3, 6 4 8 1 4 6 5 3
Stil=le Nacht, sei mir ge=grüßet, wenn der Schlaf die Augen schließet.

5 3 8 6 5 4 3 1, 5 5 6 7 8 7 8 1
Nun wird Thal und Hügel grü=nen, wenn der Frühling ist erschienen,

3 4 5 3 6 5 4 3, 2 3 4 6 5 4 3 1
Strahlt durch Wolken hell die Sonne, athmet Alles Freud' u. Wonne.

8 7 6 8 7 6 5 3 6 4 5 3 4 2 3 1
Hoffnung gießt bei al=len Schmerzen Balsam in die wunden Herzen.

1 4 4 3 1 6 6 5, 8 6 5 3 4 5 3 1
Wie der Quel=le leich=te Welle, so ent=schweben Lust und Le=ben.

1 3 5 8 7 6 5 8 5 6 5 4 7 6 5 8 1
Hoch in der him=li=schen Fer=ne er=glänzen die nächtli=chen Sterne.

Wo ein Komma in den Worten ist, da wird man auch eins in der Musik machen können und die Zeit zum Athemholen verwenden. Einige leichte vierzeilige Choral-Melodieen können auch schon auf dieser Stufe gesungen werden, als:

Ach bleib' mit deiner Gnade ꝛc. Vom Himmel hoch da komm' ich her ꝛc. Wach auf mein Herz und singe ꝛc. Mir nach, spricht Christus, unser ꝛc.

(Fortsetzung folgt.)

II.

Entgegnung

auf den Aufsatz No. IV S. 38 im ersten Hefte der Euloma.

Vorbemerkung.

Der Herausgeber der Euterpe erklärt bei dieser Gelegenheit für alle künftigen Fälle dieser Art, daß er Gegenaufsätze,

sobald sie in einem anständigen Ton abgefaßt sind und die in Frage stehende Sache wirklich weiter fördern helfen, jeder Zeit mit Vergnügen aufnehmen wird; so wie es hingegen solche, die in einem unschicklichen Tone geschrieben sind, Persönlichkeiten enthalten, nichts zur Entscheidung in der Sache beitragen, oder nur schon Dagewesenes enthalten, ohne Weiteres zurücksenden oder bei Seite legen wird. Dies wird einem Jeden, der mit Unbefangenheit hierüber urtheilt, für nichts weiter erscheinen, als eine nothwendige und schuldige Pflicht einer Redaction gegen die geehrten Leser ihrer Zeitschrift. Die folgende Entgegnung wird nicht sowohl ihres wichtigen Inhalts wegen, wie ihn eigentlich der so eben ausgesprochene Grundsatz fordert, als vielmehr darum hauptsächlich aufgenommen, um Veranlassung zu nehmen, obige Erklärung bald zur allgemeinen Kenntniß zu bringen; und damit man sich zugleich bald überzeuge, daß die **Eutonia** nicht als das Organ Eines oder Einiger, sondern als Sprechsaal Aller will angesehen sein, die mit Ruhe und Sachkenntniß über einen Gegenstand, der in ihren Beruf gehört, zu sprechen wissen.

Unter dem vielen Guten, das der Aufsatz in dem ersten Hefte der **Eutonia**: „Ueber schwere und selten vorkommende Choral-Melodieen," enthält, giebt es doch Vieles, was nicht ganz richtig ist.

Das Urtheil über die, nicht bloß in **Kühnau's**, sondern auch in andern guten Choralbüchern aufgenommene und allgemein als schön anerkannte [1]) Melodie zu dem Liede: Wie wohl ist mir, o Freund der Seele rc, ist nicht richtig. [2]) — Es ist wahr: Unter den kirchlichen

[1]) Wo ist der Beweis, daß diese Melodie allgemein als schön anerkannt wird? Wäre das der Fall, so würde — sie soll über 100 Jahr alt seyn — seit dieser Zeit sich kein neuerer Componist veranlaßt gefunden haben, eine neue Melodie zu den Liedern dieses Metrum's zu setzen, wie doch aus **Schicht's**, **Bühler's** und manches Andern Choralbuche zur Genüge erhellet. H.

[2]) Hätte wohl wegen in Betracht des theils vor-, theils nachher doch Zugestandenen zum wenigsten etwas modificirt ausgedrückt werden. H.

Melodieen giebt es viele, die schwer zu singen sind; aber deßhalb bleiben sie doch schön.[3]) Ihre (der schweren, vielleicht auch der nicht guten Choralmelodieen?) Schönheit ist eine erhabene Schönheit, die nicht Alle wahrnehmen oder empfinden, und daher sind dergleichen Melodieen für diese schwer zu singen.[4])

Auch wird an manchen Orten eine leichte Melodie schlecht gesungen, indem sie vielleicht selten vorkommt oder vorgekommen ist, und daher unbekannt bleibt. Manche schwere wird besser gesungen, weil sie bekannter ist.

Der Grundsatz: bei vorkommenden schweren Melodieen könne der Organist oder Cantor eine andere suchen oder verfertigen, kann unmöglich als richtig angenommen werden.[5]) Wie viel Melodieen verschiedener Art würden dann erscheinen?[6]) und welche Unordnung würde entstehen, wenn in der einen Gemeine diese Melodie, in einer andern jene Melodie eingeführt würde.[7]) Auch würden viele schlechte

[3]) Das klingt ja beinahe so, als wenn jede alte Choral-Melodie ohne Weiteres schön seyn müßte, oder als ob alles Schwere eben darum, weil es schwer ist, nothwendig auch immer schön wäre. Wo ist hier ein haltbarer Grund? — H.

[4]) Der Choral ist ein Volksgesang, und muß daher möglichst für Alle etwas das Gefühl Ansprechendes und Erhebendes haben. Eine Choralmelodie aber, deren Schönheit zu erhaben ist, als sie der größere Theil einer christlichen Kirch-Gemeinde empfinden und verstehen könnte, ist wohl eben darum schon nicht unter die guten zu zählen. H.

[5]) Warum nicht? Soll denn hier gar kein Fortschreiten zu noch Besserm möglich sein? H.

[6]) Nun, das würden ihrer nicht so viel seyn, indem sich Schreiber dieses für jetzt kaum 4 — 6 namhaft zu machen getraut, bei denen dies nach seiner Meinung der Fall wäre; also kaum der Rede werth. H.

[7]) Die Unordnung, die daraus entstehen könnte, würde wohl noch zu ertragen seyn, indem glücklicher Weise keine abzusehen ist. Und weiß denn der Verf. nicht, daß in manchen Kirchen oft Me-

Melodieen zum Vorschein kommen; denn eine gute kirchliche Melodie zu verfertigen, ist nicht immer Jedermanns Sache.*)

lodieen gesungen werden, welche in andern gar nicht bekannt sind? Z. B. die den Schlesiern so lieben Melodieen: O daß ich tausend Zungen hätte ꝛc. Wer weiß, wie nahe mir mein Ende ꝛc. Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen ꝛc., aus Cdur, und mehrere andere sind anderwärts so viel als gar nicht bekannt. Und dagegen hört man wieder in Schlesien, wenigstens in einigen Orten, die ganz herrlichen Melodieen nicht: Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen ꝛc., aus A- oder G-moll, Meinen Jesum laß ich nicht ꝛc. (h h d d d g a h ꝛc.) Wo findet hier der Märker nicht seine schöne Melodie aus Hmoll: O Gott, du frommer Gott ꝛc., und der Sachse nicht seine Melodie auf dasselbe Lied aus Esdur: b g es b b c ꝛc., der Schweizer nicht seine wahrhaft erhebende Melodie: Es werde Gott von uns erhoben ꝛc. Soll denn hier Alles bei dem lieben bequemen Alten bleiben? oder ist es nicht auch hierin an der Zeit, das Bessere gegenseitig auszutauschen? — Das wäre also gar nichts so unerhört Neues, wenn es noch bei einigen Melodieen geschähe. Und dann macht ja eine Kirch-Gemeinde doch ein geschlossenes Ganze für sich, indem die Paar Menschen, die etwa auf einer Reise in eine andere Kirche treten, oder die aus der Klasse der Dienenden oder sonst ihren Wohnort verändern, hier fast gar nicht in Betracht kommen können. H.

*) Der Schreiber dieses hat nicht gesagt, daß statt einer schweren Melodie immer gleich eine neue, geschweige denn eine schlechte solle gesucht werden; vielmehr hat er ja selbst das Beispiel gegeben, statt der getadelten schweren unter den bereits vorhandenen Melodieen gleichen Metrums eine andere, wo möglich bessere, zu wählen. — Dann ist es gar nicht seine Meinung gewesen, daß jeder Schullehrer, jeder Organist und Cantor sich gleich hinsetze und statt der schweren Melodie eine leichte mache. Allerdings möchte unter 10 bis 20 nach dem heutigen Standpunkte der Verbreitung musikalischer Kenntnisse kaum Einer und der Andere eine neue gute Choral-Melodie zu liefern im Stande sein. Es sollen sich aber auch nur die an dieses heilige Musikgeschäft wagen, die das Zeug dazu haben; die andern sollen es bleiben lassen, und das Musikwesen lieber helfen fördern durch einen bessern Unterricht darin. Man denke hier nur an den Bienen-

Allgemein anerkannt ist es, daß die neuen Melodieen von den alten weit übertroffen werden. *)

Staat! Aber dessen ungeachtet kann der Schreiber dieses nicht in die Meinung mit einstimmen, als könne jetzt gar keine gute Choralmelodie mehr gesetzt werden. Die so denken und sprechen, kann er nur bedauern. Es giebt unter den neuern wohl welche, die vortrefflich sind, und die Vergleichung mit ältern gar wohl zu ihrem Vortheil bestehen dürften. Es wird demnach nicht wohlgethan seyn, allen neuern Componisten ohne Ausnahme das Vermögen abzusprechen, eine gute Choralmelodie setzen zu können. Der neuere Tonsetzer muß nur wirklich das Talent, so wie die Kunst- und andere Sachkenntniß dazu besitzen, und dann einen kirchlich frommen Sinn haben, oder wenigstens eine ruhige, zur Andacht gestimmte Zeit oder Stunde dazu abwarten. Es mögen unter den Neuern allerdings viele seyn, die welche gesetzt haben und noch setzen, wo weder das Eine noch das Andere dazu vorhanden war. Das giebt aber immer noch kein Recht, dies Vermögen Allen abzusprechen. Man lasse Jedem möglichst Gerechtigkeit wiederfahren und hüte sich vor Uebertreibung!

H.

*) So gern zugestanden wird, daß die ältere Zeit hierin im Allgemeinen mehrere Vorzüge vor der neuern hatte, so giebt es doch auch unter den alten Melodieen ebenfalls viele, welche sehr mittelmäßig, trocken, hölzern, ohne bestimmten Charakter sind, die weder Saft noch Kraft noch Klang haben. Wozu da noch hartnäckig behaupten, daß sie doch vortrefflich wären. Es versteht sich, daß der Verf. dieses Choral-Melodieen, wie: Nun komm, der Heiland rc, Auf meinen lieben Gott rc, Aus tiefer Noth schrei ich zu dir rc, Durch Adams Fall ist rc, Erschienen ist der herrliche Tag rc, Es woll' uns Gott genädig seyn rc, Gelobet seyst du, Jesu Christ rc, Gottes Sohn ist kommen rc, Helft mir Gottes Güte preisen rc, Befiehl du deine Wege rc, Jesu, meine Freude rc, O Lamm Gottes unschuldig rc, O Traurigkeit, o Herzeleid rc, Vater unser im Himmelreich rc, Was mein Gott will, gescheh rc, Wir Christenleut' had'n jetzo Freud' rc, Wir glauben all' an einen Gott rc, und viele andere noch für vortreffliche, köstliche Reliquien hält, die er sich um keinen Preis würde nehmen lassen. Die alten Melodieen geringern Gehalts sollen später ein Mal angegeben und besprochen werden.

H

Derjenige, welchem es wirklich um einen guten Kirchen-Gesang zu thun ist, wird immer Folgendes für das beste Mittel halten:

1) Die Gemeine aufmerksam zu machen, in der Kirche müsse Jeder auf die Orgel Acht geben; Jeder könne zwar mitsingen, aber nicht mitschreien.

2) In allen Schulen fleißiger Kirchen-Melodieen zu singen, anstatt daß öfters viele Zeit mit dem Singen anderer oft kindischer Gesänge verschwendet wird; und das um desto mehr, je mehr es allgemeiner wird, daß zu Hause wenig gesungen wird, wobei die Kinder, wenn auch wenig, doch etwas lernten.

3) Wenn es einem Prediger um guten Gesang zu thun ist, so wird er gewiß, wenn er ein Lied mit einer schweren Melodie wählen will, den Organist etliche Tage vor dem Sonntage damit bekannt machen, damit es diesem möglich ist, sich und seine Schüler gehörig darauf vorzubereiten. [10]) Fr.

[10]) Dagegen ist nichts zu sagen, sondern diese Wünsche oder Vorschläge nebst andern sind schon von Mehreren gethan worden, und möchten sie nur in Erfüllung gebracht werden! H.

Eine Hauptfrage ist nur noch die: Bis wie weit geht denn die Zeit der alten Choralmelodieen? und wann geht die der neuen an? Oder setzet man etwa die guten neuen Melodieen in die alte Zeit und die schlechten alten in die neue? oder die Melodieen aus den Dur-Tonarten in die neue und die aus den Moll-Tonarten oder eigentlich die aus den alten griechischen Tonarten nur in die alte? Das sind Gegenstände, welche die Eutonia bald nicht nur zur Sprache, sondern auch zur Entscheidung bringen möchte. Wer hierzu kann und will mit beitragen, der sey freundlich dazu eingeladen.

Der Verf. dieses gesteht übrigens zur Steuer der Wahrheit gern ohne Hehl, daß er seitdem die alte Melodie, welche die Veranlassung zu dem ersten Aufsatze gegeben, auch noch in Hillers

Nachtrage rc. gefunden, und daß sie ihm in Folge der ihr daselbst gegebenen Harmonie, so wie namentlich der kleinen Abänderungen in der Melodie, allerdings nicht so ungeeignet zum Ausdruck der Empfindungen des Liedes: „Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen rc.“ mehr vorkommt, als in der frühern Gestalt. Indeß so gern ich mich in Folge dessen zu einem mildern Urtheile über diese Melodie verstehe, so kann ich es doch keinesweges ganz zurücknehmen. Es ist und bleibt, nach meinem Erachten, eine schwere, in ihren Theilen nicht recht zusammenhängende, nicht recht anschließende, bald zu sehr springende, bald still stehende, und darum nicht sonderlich gute Melodie, abgesehn von ihrer Länge.

Zum Schluß nur noch die Bemerkung, daß dem Verf. einige sehr achtbare Freunde und Kenner der Musik, ja Priester der Tonkunst, in ihren Briefen seit jener Zeit auch einige Bedenklichkeiten gegen obigen Aufsatz haben einfließen lassen. Es würde gewiß die Sache zu einer gründlichen Entscheidung bringen, wenn sie sich der kleinen Mühe gefälligst unterziehen wollten, ihre Gedanken darüber niederzuschreiben und geneigtest einzusenden.

H.

III.

Von den Choral-Zwischenspielen.

(Bruchstück aus einer Orgelschule.)

Die Zwischenspiele sind, könnte man fast sagen, ein nothwendiges Uebel geworden, wenigstens in den protestantischen Kirchen. Durch ihre Einführung ist einem Unfuge Thür und Thor geöffnet worden; sie haben zu dem Zustande, in welchem sich das Choralsingen gegenwärtig befindet, das Ihrige gehörig beigetragen; sie sind, wenn nicht allein, so doch größten Theils Schuld, daß mancher Choral kaum von dem Musikgebildeten als ein Ganzes erkannt und aufgefaßt werden kann. Gegen sie haben Kirnberger, Vierling, Hiller und wie die ganze Reihe heißt, kurz, alle tüchtigen Männer vom Fach geeifert, und dennoch bestehen sie noch fast wie vor, ja vielleicht eher schlechter. — Es ist auffallend, wie und

worum man grade dem Chorale, dieser würdigen Musikgattung, so heillos mitspielt! Denn alle einzelnen Zeilen, Absätze, Theile eines Chorals sollen doch nach dem Willen des Verfassers, des Tonsetzers ein, in sich genau zusammenhängendes, abgeschlossenes, in seinen einzelnen Theilen nothwendiges Ganze bilden und als solches einen bestimmten Eindruck machen, eine bestimmte Wirkung hervorbringen. Nun denke man sich irgend einen guten Adagio-Satz, gleichviel ob mit oder ohne Orchester, eine Arie, wie z. B. Auferstehn, ja auferstehn wirst du ꝛc. Wie sie so sanft ruhn ꝛc. Lobt den Herrn ꝛc.; wenn nun bei einem jeden Absatze oder Einschnitte irgend Einer, sei es auf der Violine oder auf einem andern Instrumente, allerhand Passagen und Rouladen, Hopser und Läufer, beliebige Gedanken und Einfälle ꝛc zwischenhinein machen wollte; würde nicht das ganze Stück dadurch offenbar zerstückelt, ja zur belustigendsten Carricatur oder Harlequinade werden? würde man einen solchen nicht für einen geschmack- und sinnlosen, musikalisch-tollen Menschen halten, ja halten müssen? und gleichwohl hört und duldet man dergleichen in unsern Kirchen!

Das Verhältniß des Chorals zu den Zwischenspielen, wie man sie gewöhnlich hört, ist mir immer vorgekommen, als wie wenn Jemand eine herrliche, erhebende Stelle aus der Bibel mit Würde und Ausdruck vorliest: ein Gottesverächter aber, ein Spötter des Heiligen allerlei leichtfertige Stellen aus Komödien und Romanen zwischen die einzelnen Verse hineinwirft; aber wie wenn um einen würdigen Greis, dessen graues Haar Ehrfurcht und Hochachtung gebietet, läppische und muthwillige Jungen herumspringen. — Die katholische Kirche, der Figural-Musik mehr hold und zugethan, als dem Chorale, hat sich für denselben, wo ich ihn nur immer gehört habe, doch ein ungleich richtigeres Gefühl zu bewahren gewußt.

Wenn bisher mehr von dem gesprochen worden ist, was und wie ein Zwischenspiel nicht sein soll, so soll nun von dem

gehandelt werden, was und wie ein solches denn eigentlich beschaffen sein soll. —

Ziemlich genau bekannt mit dem allen, was Türk, Vierling, Hiller, Knecht, Umbreit, Werner, Rink, Fischer und die meisten Neuern über sie gesagt und zum Theil praktisch darin geleistet haben, würde meine Ansicht über dieselben folgende sein.

Zwischenspiele sind, wie gesagt, mit der Zeit ein nothwendiges Uebel geworden; schwerlich wird man sie wieder abschaffen können. Wenn dem so ist, so bleibt nichts Anderes übrig, als dem Mißbrauche derselben kräftig entgegen zu arbeiten; das Gute, Richtige und allein Statthafte derselben aber recht fest zu halten.

Nach dieser Ansicht sind Zwischenspiele **kurze Uebergänge**, welche **eine Zeile des Chorals mit der andern schicklich verbinden**; die Zeit, welche sich die Gemeinde **zwischen zwei Zeilen zum Athemholen** läßt oder nimmt, **zweckmäßig auszufüllen**, und **in den Melodieton der kommenden Zeile passend einleiten, denselben der Gemeinde** gleichsam **in den Mund legen sollen**. Der Organist muß hiebei in Hinsicht seiner Kunstfertigkeiten die größte Resignation und Discretion beweisen. Die Zwischenspiele müssen nichts sein wollen, und müssen doch etwas sein. Man mache sie so einfach und kurz, als möglich; damit der Choral durch sie nicht in Stücke zerrissen und so der Total-Eindruck desselben unmöglich gemacht oder gänzlich vernichtet werde. Man beobachte als ein Hauptgesetz, daß alle Zwischenspiele immer in den Melodieton gehörig hinleiten und zwar auf dem möglichst kürzesten und einfachsten Wege; daß alle Leittöne, Dissonanzen u. dgl. dabei recht sorgfältig ihrer Natur gemäß behandelt werden. Die Noten oder vielmehr die Töne des Zwischenspiels müssen in ihrer Länge nicht zu sehr verschieden sein von denen des Chorals. Bewegt sich derselbe in langsamen halben Noten, so wird das Zwischenspiel am besten wohl in Vierteln ge-

macht. Denn es soll und muß sich doch immer vom Chorale selbst in Etwas unterscheiden, und darf darum nicht wohl in gleich langen Noten sein.

Das Zwischenspiel geht am besten von einem der letzten Accordtöne aus und leitet unvermerkt in den folgenden Accord ein, indem es dessen Wesen u. Charakter möglichst bezeichnet.

Was nun die Zeit anbelangt, nämlich die es dauern soll, so richtet es sich wohl am besten nach der Zeit, welche sich eine Gemeinde zwischen zwei Zeilen zum Athemholen gewöhnlich läßt oder nimmt, wenn nicht dazu gespielt wird. Viele Organisten haben freilich ihre Gemeinden durch die langen Zwischenspiele schon ganz verwöhnt und halten so lange an, daß man allen Zusammenhang verliert und verlieren muß.

Es fragt sich nun, wie man hierin einen angehenden Orgelschüler unterweisen soll, indem hierüber verschiedene Ansichten und Verfahrungsweisen herrschen. — Manche Lehrer machen oder schreiben sie den Schülern vor, oder geben denselben solche Choralbücher, in welchen sich dergleichen befinden, z. B. das von Werner, Fischer, Kallenbach u. a. Mögen auf diese Weise auch noch so viele das Zwischenspielmachen erlernt haben; so behaupte ich doch, daß dies keine sonderliche Methode, nicht vielmehr als bloßer Mechanismus, blinde Nachahmung ist. Von Innen und mit Bewußtsein bildend kann sie nicht im Entferntesten genannt werden. Es kann und muß aber auch dieser Theil der Kunst, nicht mehr so handwerksmäßig, sondern methodisch gelehrt und erlernt werden. Es versteht sich, daß der Schüler, ehe er hieran geht, die Kenntniß der Tonleitern in Dur und Moll, die Leit- und Accordtöne in sämmtlichen Tonleitern, die charakteristischen Töne einer jeden, ganz besonders aber die Lehre von der Verwandtschaft der Dur- und Molltonarten unter sich und von den Accorden, sowie das Transponiern ganz gut inne haben. Bevor das nicht ist, soll ein solcher gar nicht auf die Orgel gelassen werden; denn er kann ja nichts Ordentliches drauf machen; das Instrument, das gewöhnlich mit so vielen Kosten

und so großer Mühe für die Gemeinde angeschafft worden, wird nur verdorben durch die elende Stümperei.

Nachdem der Schüler nun über das Wesen und die Bestimmung der Zwischenspiele auf diese Weise ungefähr belehrt worden, so würde man dieselben nach den Graden ihrer Schwierigkeiten vom Leichtern zum Schwerern geordnet, eine Art nach der andern vornehmen u. den Schüler solche schreibend und spielend, in jeder Art eine Zeit lang tüchtig üben lassen, bis er einen solchen Grad der Fertigkeit darin erlangt hat, daß ihm Alles und zu jeder Zeit zu Gebote steht. Dieser Weg ist freilich der längere und schwierigere; er setzt beim Lehrer nicht nur eine gründliche Kenntniß der ganzen Tonwissenschaft, sondern auch eine genaue Bekanntschaft mit dem Chorale und der Orgel, ganz besonders aber eine gute Methode, von der freilich die Routiniers manchmal kaum einen Begriff haben, voraus. Aber ein so gebildeter Schüler lernt dadurch die Zwischenspiele nicht nur aus freier Hand, aus dem Stegreif machen, sondern er wird dieselben auch nach und nach der Natur und dem Charakter des vorliegenden Chorals immer angemessener bilden. Kostet es im Anfange auch einige Mühe mehr; geht es in der ersten Zeit auch nur langsam vorwärts; das thut nichts. Des Schülers Kunst-Talent wird auf eine bildende Art und Weise entwickelt; es verliert sich allmählig die Aengstlichkeit und Unbeholfenheit; seine Zwischenspiele schließen sich immer mehr genau an die End- und Anfangstöne der Choralzeilen an; er leitet naturgemäß in dieselben ein.

Zu diesem Behuf werden die hiezu erforderlichen Uebungen in folgende Stufen abgetheilt.

Erste Stufe.

Vorausgesetzt, daß der Schüler in dem eigentlichen Choralspielen, in dem Greifen der Accorde die gehörige Fertigkeit hat; so wird derselbe jetzt angewiesen, den letzten Accord einer Zeile etwas länger anzuhalten, als die andern, aber ganz einfach, ohne einen besondern Schluß zu machen, wie

Einige übler Weise zu thun pflegen. Nach den oben angegebenen und hier vorausgesetzten Kenntnissen nun fügt der Lehrer dem Schüler, daß er von einem Tone des letzten Accords aus und nach dem Melodietone des Anfangs-Accordes der nächsten Zeile einfach in den Scala-Tönen hingehe, die charakteristischen Töne aus der Tonleiter des Anfangs-Accordes besonders und recht geflissentlich hören lasse; daß oft zwei, drei, vier, fünf rc Töne hinreichend dazu seien, ja oft ein einfacher oder Doppel-Vorschlag genüge, so wie überhaupt eine kleine, wohlangebrachte Verzierung bisweilen gut thue; daß das Pedal unterdessen am besten ganz schweige, damit dessen Wiedereintritt immer gleichsam das Signal bleibe für die Gemeinde zum Wiederanfangen oder Fortsingen. Um das so eben Gesagte noch mehr zu veranschaulichen, aber durchaus nicht, daß die Schüler sie mechanisch abspielen und anbringen, folgen hier solche Zwischenspiele, die man zum Unterschied von den andern melodische nennen könnte. Wem dieselben zu einfach, zu dürftig und gering erscheinen, der bedenke, daß es sich hier um Aufstellung eines Anfangspunktes handelt; daß sie nur eine Ueber- oder Durchgangsstufe zu andern bilden; daß sie eigentlich so gar nicht bestimmt sind zum Gebrauch beim wirklichen Singen des Chorals in der Kirche. Indeß getraut sich der Verf. zu behaupten, daß viele derselben für den letzteen Zweck am Ende noch besser seien, als Dutzende von denen, die man gewöhnlich hört. Man darf übrigens nur auf oder zu dem jedesmaligen letzten Tone eines solchen Zwischenspiels den sogenannten wesentlichen Septimenaccord, bestehend aus dem großen Dreiklange und der kleinen Septime, oder einer seiner Umwendungen, den Quintsexten-, Terzquarten- oder Secundquarten-Accord, desgleichen auch den doppelt verminderten Septimen-Accord, bestehend aus der kleinen Terz, verminderten Quinte und dergleichen Septime oder eine seiner Umwendungen, sowie endlich der Sexten-Accord von dem einfach- oder doppeltverminderten Dreiklange, je nachdem die Lage des Anfangs-

Accordes die Stammlage oder eine Umwendung nöthig macht, noch dazu nehmen; so wird das Ganze gleich befriedigender. Eine Hauptsache hiebei bleibt die Erfindung einer kleinen und grade passenden Melodie. Doch Sinn und Gefühl für schöne Melodieen, für natürlichen Fluß derselben, Aufmerksammachen auf solche beim Anhören oder Durchsehen größerer oder kleinerer Musikstücke, sowie Kenntniß vom Gesange und Fertigkeit in demselben werden hiezu hinreichen oder vielmehr sehr zu Statten kommen.

Es treten nun aber verschiedene Fälle ein zwischen den End- und Anfangs-Accorden der Zeilen; 1) wo beide in Melodie und Harmonie ganz gleich sind: so gehe das Zwischenspiel entweder nur um den Melodieton herum wie bei 1. a. b. c. i. und k., oder es fange einen oder zwei Accordtöne tiefer an und gehe so die Scala hinauf bis zu dem Melodietone, wie bei 1. d. e. f. g. u. h.; 2) Fängt die Melodie der neuen Zeile mit der Octave der Tonika an, so genügt die Scala entweder ganz oder theilweise mit ihrem Leittone vollkommen wie bei 17. a. b.; nicht so gut, wenn dieselbe in der Terz oder in der Quinte anfängt, weil da kein eigentlicher Leitton zu haben ist, doch geht es bei der Terzlage noch eher als bei der Quintlage; in beiden Fällen helfe man sich mit chromatischen Tönen oder Gängen, wie bei 6. c. und 11. e.; 3) wo beide Accorde in dem Melodietone wohl gleich, aber in der Harmonie verschieden sind: so verfahre man wie bei dem vorigen Falle, nur lege man das Charakteristische der Tonart und der Scala des neuen Accordes noch hinein, wie bei A. 2. a. b. c.; 4) wo der Anfangs-Accord der neuen Zeile in Melodie und Harmonie ein ganz andrer ist, muß man sobald als möglich in die Scala des neuen Accordes übergehen und die dieselbe am meisten charakterisirenden Töne vorzüglich hören lassen; 5) ist noch der Umstand zu berücksichtigen, nämlich bisweilen ist der Melodieton des Anfangs-Accordes höher, bisweilen tiefer als der des letzten; im ersten Falle ist es gemessener, die Töne des Zwi-

schenspiels von unten nach oben, im letztern von oben nach unten gehen zu lassen. Es ist gut, wenigstens zu Anfange, dem Schüler solche Normen als Leit- und Stützpunkte zu geben; je mehr er in die Sache hineinkommt, desto mehr treten sie zurück und der Schüler genießt immer mehr seine Freiheit. Das Obige sind und wären nun die Regeln, nach denen hiebei zu verfahren ist und welche der Lehrer dem Schüler praktisch ganz zu eigen machen suchen muß. — Genug hievon vor der Hand; es folgen nun die praktischen Beispiele zu der ersten Stufe, welche hoffentlich die oben ausgesprochenen Ansichten, Regeln und Zwecke noch mehr veranschaulichen werden. (S. Notenblatt A.)

Zweite Stufe.

Hier lernt der Schüler zweistimmige Uebergänge machen, zuerst in lauter Terzen oder in lauter Sexten, dann in beiden abwechselnd, wie hierunter einige angeben sind; in allen übrigen Anforderungen bleiben sie dieselben. Es versteht sich also, daß auch die zweite Stimme geschickt und natürlich in einen der übrigen drei Accordtöne einleiten muß. Die Terzen- und Sextengänge können sich rein in den Scala-Tönen bewegen oder auch chromatisch fortschreiten. (S. Notenblatt B.)

Hat ein Schüler die fünf Gattungen des einfachen oder sogenannten schlechten Contrapunkts ordentlich durchgemacht, schreibend und spielend: so bieten sich ihm wieder eine Anzahl von Mitteln dar zu Zwischenspielen. Die erste Art oder Gattung desselben, Note gegen Note, ist im Grunde aber schon dagewesen; dagegen die zweite und folgenden noch nicht. Es mögen daher aus der zweiten, zwei Noten gegen eine, zunächst einige Zwischenspiele folgen. (S. Notenblatt C.) Man kann dergleichen auch mit der ersten wechseln oder verbinden lassen, wie in folgenden geschehen. (S. Notenbl. D.)

Die dritte Art oder Gattung, vier, sechs bis acht Noten gegen eine möchte sich weniger dazu eignen; desto mehr aber wieder die vierte, wo die Bindungen oder Ligaturen vorgeführt werden, ja diese sonder Zweifel recht eigentlich. Es mö-

gen einige hier folgen. (S. Notenbl. E.) Eine noch reichlichere Ausbeute wird die fünfte Art oder Gattung, der sogenannte zierliche Contrapunkt, geben. Hier hat man nun schon mehr Freiheit und Gelegenheit, sich bald auf diese bald auf jene Weise zu helfen und zu bewegen. Es muß aber diese recht gut, sowohl durch Schreiben als Spielen eingeübt werden. (S. Notenbl. F.)

Dritte Stufe.

Jetzt entsteht die Frage: Sollen die nun folgen, welche aus zweistimmigen Nachahmungen bestehen, oder sollen die dagewesenen Arten erst drei- dann vierstimmig vor- u. durchgenommen werden? Nach Albrechtsberger würde das Letztere geschehen. Es versteht sich, daß die vierte Stimme fehlen oder nachkommen kann. Ich würde meinen, daß dreistimmige Zwischenspiele besser wären als vierstimmige, indem sie sich so vom Choral immer noch eher unterscheiden und die Gemeinde den Eintritt des letztern leichter wahrnimmt, besonders wenn die dritte oder unterste Stimme nicht so baßartig ist. Die Zwischenspiele auf dieser Stufe werden natürlicher Weise mehr befriedigen als die auf den vorhergehenden; indem sich mit drei und vier Tönen oder vielmehr so vielstimmigen Accorden ungleich mehr anfangen und ausdrücken läßt, als mit zwei oder gar nur einer Stimme. Von dieser Art sind auch die Zwischenspiele gewöhnlich in den mit solchen versehenen Choralbüchern, nur daß sie meist zu lang oder zu fremdartig gegen den Choral sind. Eine rühmliche Ausnahme machen in dieser Hinsicht unter den mir bekannten die von Rink in dem Darmstädter Choralbuche; auch die in Fischers Choralbuch sollen meist gut sein. Es folge nun eine Anzahl solcher Zwischenspiele und zwar zuerst gleichsam Note gegen Note. (S. Notenbl. G.) Hierauf würden solche kommen, wo zwei Noten gegen eine gesetzt sind. (S. Notenblatt H.) Nun kämen solche, wo vier, sechs bis acht Noten gegen eine gesetzt sind. (S. Notenbl. J.) Manches gute Zwischenspiel wird aus der folgenden Uebung, wo Bindun-

gen anzubringen sind, hervorgehen. (S. Notenbl. K.) Es würden nun Zwischenspiele folgen, wo der zierliche Contrapunkt angewendet wird im drei- oder vierstimmigen Satze. Doch um nicht zu weitläufig zu werden, wird die Ausführung desselben hier übergangen; wie denn überhaupt die dreistimmigen von den vierstimmigen hätten können und wohl auch sollen geschieden werden.

Das herrlichste Feld bieten nun aber die Zwischenspiele in kleinen oder kurzen Nachahmungen dar; denn zu lang dürfen dieselben durchaus nicht sein, so würde man in den oben eben gerügten Fehler verfallen; man würde die Choralzeilen zerreißen, etwas fremdes zwischen dieselben hineindrängen. Am besten wird es sein, wenn man die melodischen Gedanken, die Intentionen aus der Choralmelodie selber nimmt. Diese kleinen Nachahmungen können anfangs auch nur zwei-, dann drei- und zuletzt vierstimmig sein. Bei diesem Stufengange wird sich der Orgelschüler am ehesten in sie hineinarbeiten. Es mögen hier einige zur Veranschaulichung der Idee folgen. (S. Notenbl. L.)

Soviel dürfte hier als Andeutung eines bessern Ganges und Verfahrens in diesem Zweige der Tonkunst vor der Hand vollkommen hinreichen. Die verständigern Lehrer werden schon wissen, was sie damit zu thun haben oder machen können. Ich erlaube mir nur noch einige Bemerkungen im Allgemeinen anzuschließen.

Das Eigenthümliche und Neue dieses Lehrganges der Zwischenspiele ist, daß die Schüler selbst sie ausarbeiten und zwar nach einer bestimmten Abstufung vom Leichteren zum Schwereren oder vielmehr vom Einfachen zum Zusammengesetzten. Das ist bisher selten oder auch gar nicht geschehen. Die große Masse des hiezu brauchbaren Stoffes findet sich in diesem Gange zerlegt in einzelne stufenweise Aufgaben oder Portionen, wie sie der Schüler ermachen kann. Hier ist kein Durcheinander; hier wird der Schüler weder von der Masse noch von der Willkühr erdrückt. Der Verf. hat sich dabei an

die alte gute Methode Albrechtsbergers angeschlossen: er ist in frühern Jahren darnach unterrichtet worden, und ob er schon die meisten andern und auch neuern Lehrbücher kennt, hält er sich immer noch gern an dies Werk, weil wirklich Methode darin ist. Er glaubt auch, daß wenn irgend etwas Musikalisches in einem jungen Menschen steckt, es am ersten nach dem Lehrgange eines solchen Buchs zum Durchbruch kömt. Die meisten andern sind und geben nicht vielmehr als Accordenlehren, und das sind mit dem Sprach-Unterrichte verglichen nichts anderes als Wort- oder Wörterlehren, ja vielleicht nur Orthographieen, welche letztere man bekanntlich mit Anders schreibung, d. h. so wie es nicht sein sollte, übersetzt. Freilich muß man sich nicht dünken, schon durch das bloße Ankaufen und Lesen eines solchen Buches klug und geschickt zu werden; nein, man muß sich in die Lehre begeben zu einem tüchtigen Manne, der darnach unterrichtet. Man muß zu einem Paragraphen Dutzende von Beispielen und Uebungen schreiben. Erst dann kommt man dahinter; erst dann lernt man den Reichthum der Melodieen und Harmonien; erst dann entwickeln sich die musikalischen Gedanken.

Obwohl diese hier ausgesprochenen Ideen der Vrf. schon längst, ehe Logier mit seiner Musikmethode hervorgetreten, gehabt und ausgeübt hat, so möchte er, um sich zur Verdeutlichung eines Beispiels zu bedienen, doch sagen, daß dieser Gang etwas dem Aehnliches sei. Logier hat auch, das ist sein Hauptverdienst, die Masse des Stoffes mehr schulgerecht, nach den Anforderungen der Methode heut zu Tage, in stufenweis fortschreitenden Aufgaben, in Portionen zerlegt, so daß sie der Schüler ermachen, verarbeiten, in sich aufnehmen kann. Seine Sache ist kein Vormachen, Abrichten; der Schüler muß selbst angreifen, selbst arbeiten, selbst schaffen. Noch muß der Verf. gestehen, daß ihm mehrere der hier gegebenen Zwischenspiele schon etwas, ja er könnte sagen viel zu lang sind. Auch hätte er sie in rhythmischer Hinsicht mehr unter bestimmte Regeln und Grundsätze gebracht gesehen;

doch in diesem Augenblick war es ihm nicht möglich, die Sache anders bearbeitet zu geben. Er hofft, daß man sie im Allgemeinen immer noch besser finden werde, als die man gewöhnlich hört.

Manche Orgelspieler haben auch die Gewohnheit, die Zwischenspiele in Octaven-Rouladen, besonders in den tiefern Tonfächern, bestehen zu lassen. Dies scheint aber eine etwas kunstarme und daher gemeine Art zu sein. Nächstens mehr aus dieser Orgelschule.

B. Beurtheilung
mehrer Gesanglehren oder Anweisungen zum Singen, aus den Jahren 1813 bis 1821.

(Fortsetzung.)

Im Jahr 1813 erschien das zweite Bändchen des schätzbaren, auch jetzt noch sehr lesenswerthen „Briefwechsels einiger Schullehrer und Schulfreunde" von dem für das Schulwesen früher in der Mark, jetzt in Westphalen sehr thätigen Herrn Ober-Consistorialrath Natorp. Im 17ten Briefe desselben, überschrieben „der Sangmeister" berichtet ein Schullehrer, wie er es angefangen hat, um den Gesang in der Schule und in der Kirche zu veredeln und deutet zugleich den Gang an, den er bei seinen musikalischen Unterweisungen und Uebungen genommen. Die Darstellung der Gesangbildungslehre ist nach der Art und Weise der Hillerschen Schule. Das thut jedoch nichts. Die Vertheilung des Lehrstoffes ist in Betracht der Anordnung, des Maßes, sowie die Art und Weise der Behandlung sehr zweckmäßig. Man sieht daraus, daß, wer eine tüchtige Kenntniß von einem Gegenstande, sowie die gehörigen Begriffe von Methode oder den Anforderungen hat, welche man heut zu Tage an die methodische Behandlung eines solchen macht, nach jedem andern guten Buche einen guten Unterricht geben kann.

Weit wichtiger nun aber ist der 22ste Brief desselben Bändchens. Der Verf. hatte schon vor Abfassung desselben das große Werk von Nägeli kennen gelernt; er hatte schon längere Zeit

eine Klasse Schüler darnach unterrichtet; er hält es ebenfalls für durchaus nöthig, den Stoff möglichst zu zerlegen und einzeln vorzuführen. Er bekennt sich also im Grunde zu derselben Eintheilung des Lehrstoffes, doch er bindet sich nicht sclavisch an das Nägelische Werk; er nimmt es vielmehr auf eine freie, eigenthümliche Weise in sich auf.

Um den Schwierigkeiten, welche aus den verschiedenen Tonleitern und Schlüsseln entstehen, zu entgehen, will er die Noten abgeschafft, und die Ziffern dagegen zur Bezeichnung der Töne eingeführt wissen. Und so ist denn in der musikalisch-pädagogischen Welt das große Schisma entstanden, das im Grunde gut gemeint, im Ganzen aber zu vielem Unheil geführt. Mancher hat seine Zeit und Kraft daran gesetzt, um den Ziffern beim Gesange mit auf die Beine zu helfen; und wie oft ist beides unnütz verstritten worden! Hätten lieber dafür Alle ihre Zeit und Kräfte gemeinschaftlich darauf verwendet, den Elementargang immer besser, fester, gedrängter auszubilden; hätte man die übrige Zeit, die übrigen Kräfte auf die Verbreitung einer die Anlagen immer mehr entwickelnden und bildenden Methode, auf eine immer tüchtigere Einführung in das eigentliche Gebiet der Tonkunst, auf die bessere Einübung und Aufführung schöner, herrlicher Gesangstücke verwendet; hätte man durch die gute ausdrucksvolle Ausführung derselben die Gesammtheit der Menschen zu ergreifen, gemüthlich zu erheben und zu stärken; die schöpferischen Geister aber zu neuen Compositionen zu stimmen, zu reizen und zu begeistern gesucht: ja wahrlich! wo und in welchen schönen Gefilden erlaubter, möglicher Musikfreuden würden wir uns befinden, schon längst befunden haben!? — Drum wird die Eutonia in keinen Fall diesen Streit aufs Neue aufnehmen, sondern ihn als für die mit Ruhe und Sachverstand Urtheilenden eigentlich schon längst entschieden und beendigt betrachten.

Bei dem Gesangunterricht in der gewöhnlichen Art ist man wenig darauf bedacht gewesen, den Schülern alles bis zum deutlichen Bewußtsein zu bringen und sie selbstthätig zu machen. Man hat ihnen hingegeben was sie selbst hätten suchen und finden sollen. Vieles ist ihnen nur eingetrichtert worden, ohne daß sie es selbstthätig aus sich entwickelten und herausbildeten. Bei den gewöhnlichen Sangmeistern artete in dieser Hinsicht der musikalische Unterricht in eine mechanische Dressur aus. Bei der Anwendung einer wahren Elementarbildungsmethode befinden sich die Schüler in einem steten selbstthätigen Suchen u. Ueben, und was sie treiben, treiben sie nicht mechanisch oder

blindlings, sondern mit **Bewußtsein**. — Bei der gewöhnlichen Verfahrungsart wirft man zu viele Lehrstücke und Uebungen planlos durcheinander, ohne sorgfältige Rücksicht darauf zu nehmen, auf welcher Stufe der deutlichen Erkenntniß und der erlangten Fertigkeit die Schüler stehen. Auch ist man nicht genug darauf bedacht, die verschiedenen Cursus, welche gemacht werden sollen, gehörig abzugränzen. Diese Planlosigkeit, oder wenn ihr lieber wollet, **dieser Mangel an strenger Ordnung** ist es vornehmlich, dem die **Pestalozzische Schule** entgegenarbeitet; sie schreibt ein **strengeres elementarisches Verfahren, eine bestimmtere Abgränzung der Cursus**, und einen **planmäßiger geordneten Stufengang der Unterweisungen und Uebungen** vor."

Es werden vier Cursus angenommen, deren Nothwendigkeit freilich nicht recht einleuchtet. **Drei** derselben dürften vollkommen hinreichen, ja auch schon **zwei**. Es wird davon nur der erste Cursus mitgetheilt. Zuerst wird die Rhythmik für denselben abgegränzt, eben so dann die Melodik und zuletzt die Dynamik. In Hinsicht der Rhythmik sollen die Schüler in diesem ersten Cursus solche Gesänge singen lernen, welche aus lauter Noten, oder aus Noten u. Pausen von gleicher Geltung, also aus lauter Halben, Vierteln oder Achteln &c bestehen. In Hinsicht der **Melodik** sollen die Schüler zu der Fertigkeit gebracht werden, die in der diatonischen Tonleiter liegenden Töne bei stufenweisen Fortschreitungen sowohl als bei sprungweisen in der Melodie so wie in den Mittelstimmen richtig treffen zu können. In Hinsicht der **Dynamik** endlich sollen die Schüler den einzelnen Ton in verschiedenen Graden des stärkern und schwächern Ausdrucks angeben; den Ton anschwellen und abnehmen lassen, auch sollen sie den Unterschied zwischen dem fröhlichen und dem wehmüthigen, zwischen dem feurigen und dem ruhigen Ausdruck fühlen lernen. Darauf folgt die Darstellung des Stufenganges in den Unterweisungen und Uebungen selber. Nach vier Vorerinnerungen über Ton, Gesang, Länge und Kürze, Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche der Töne im Allgemeinen, kommt die erste Lection der **Rhythmik**, welche die Zeit auf verschiedene Art, zuletzt auch durch Töne eintheilen lehrt; zweite Lection in grade und ungerade Theile; die dritte Lection enthält verschiedene Hilfsmittel dazu, als Zählen, Sprechen, Taktschlagen, um das **Taktgefühl** der Schüler zu **stärken** und zu **schärfen**; die vierte Lection lehrt die Zeit in zwei gleiche Theile, die fünfte in drei, die sechste in vier eintheilen. Die siebente

Lection enthält das Nöthige von den Pausen und dem Pausiren, so auch die achte, beide sind recht gut, indem alle Formen im 2-, 3- und 4-theiligen Takte aufgesucht und geübt werden. Die neunte Lection ist noch Fortsetzung. Die zehnte Lection giebt das Nöthige über die Tempo's. Die elfte und zwölfte Lection handeln von den verschiedenen gangbarsten Zeitverhältnissen der Töne zu einander.

Nun folgt die Melodik in siebzehn Lectionen. In der ersten Lection von der Eigenschaft der Höhe der Töne im Allgemeinen; in der zweiten von den Mitteln, sie zu bezeichnen, durch Buchstaben, Finger, zuletzt mittelst der Ziffern; zuerst werden 1—8 vorgeführt und eingeübt ohne Takt, dann im Takt, zuerst einstimmig in den drei gewöhnlichen Taktarten. In derselben Lection kommt noch Uebung im richtigen Hören des Vorgesungenen, sowie im Niederschreiben desselben — eine vortreffliche Sache! — in der dritten Lection kommt noch der Ton 5 hinzu und in der vierten der Ton 3; jeder wird auf dieselbe Weise gut eingeübt. In der fünften Lection werden die Pausen mit eingeführt, in der sechsten auf manchen Takttheilen zwei gleiche Noten; in der siebenten werden schon Worte zu 2-, 3- und 4stimm. Sätzen oder Phrasen untergelegt. Von der achten Lection an werden die Töne 2, 4, 6 und 7 aufgesucht und geübt, alles auf eine sehr zweckmäßige Art und Weise; in der zwölften steht dann die Dur-Tonleiter fertig da und wird in allen Intervallen wacker eingeübt. Von der vierzehnten Lection an wird von der Bezeichnung der Töne gehandelt, welche sowohl unter als über jenen acht Tönen sind, durch Ziffern mittelst darüber oder darunter gezogenen Linien.

Nun kommt die Dynamik in dreizehn Lectionen. Das was in der ersten vom ordentlichen Singen eines guten Tones gesagt wird, gehört wohl mehr zu Anfange hin. Denn wollte man die Kinder so lange singen lassen, wie ihnen der Mund oder die Stimme geworden ist, so würde man sie nur zu sehr in ihrer Unart, in dem Falschen bestärken, nur zu sehr verwöhnen. Es ist also nicht zu begreifen, wie man bis dahin das Gegentheil könnte Statt finden lassen. In den folgenden Uebungen werden die Kinder im Unterscheiden sowie im Hervorbringen starker und schwacher Töne geübt. Es werden vor der Hand fünf Grade dieser Eigenschaften angenommen, als pp. p. m. f. u. ff., welche hier vollkommen hinreichen, versteht sich in einer andern Folge, als m. f. ff. p. pp. Darauf kommen zweckmäßige Ue-

bungen darin. Von der zehnten Lection an kommt das An- und Abschwellen. Alles kurz und gut.

Noch in demselben Jahr 1813 erschien diese Skizze weiter ausgearbeitet unter dem Titel: „Anleitung zur Unterweisung im Singen für Lehrer in Volksschulen. Potsdam.“ wovon 1816 bei Bädeker u. Kürzel zu Duisburg u. Essen eine zweite umgearbeitete und vermehrte Ausgabe, Preis 20 gr., erschienen. Man findet in dem Vorbericht zu dieser Auflage auch dem Vorurtheil widersprochen, als wenn die Natorpsche Anleitung sich nur bei den Ziffern anwenden ließe oder nur im Gebrauche der Ziffern statt der Noten bestände. Faktisch wird das dadurch widerlegt, daß neben der Ziffertabulatur immer zugleich auch die Notentabulatur aufgestellt ist. Freilich könnte man auch fragen: Was haben wir denn dadurch gewonnen? — Da der Inhalt dieser umgearbeiteten Ausgabe bedeutend reichhaltiger geworden, so verdient er es wohl, hier noch genauer angezeigt zu werden. 1) Gewöhnliches Verfahren bei der Unterweisung im Singen und Andeutung der erforderlichen Verbesserung der Lehrart. 2) Verbesserung der Lehrart durch die Anwendung der Pestalozzischen Grundsätze des Elementarbildungsunterrichts. (Hier werden sämmtliche bis damals erschienenen Lehrbücher von Pfeifer und Nägeli, Zelter, das Rotweiler, das von Theodor Abs, C. Schulz, Koch, Stephani und Muck kurz beurtheilt, und von dem seinigen sagt der hochwürdige Verf. ganz anspruchslos: Es sei nichts weiter als ein methodologischer Versuch neben andern Versuchen dieser Art und zwar auf die Praxis der Lehrer in den Volksschulen berechnet. „Diesen wollte ich in einer leicht verständlichen und leicht übersichtlichen Darstellung der aus der Pestalozzischen Theorie hervorgegangenen Elementargesangbildungsmethode bestimmt abgegränzte Cursus des Unterrichts und den elementarischen Stufengang der Unterweisungen und Uebungen so einfach und anschaulich verzeichnen, daß sie sich zugleich bei dem Unterrichte ihrer Schüler derselben als eines Leitfadens sollten bedienen können.) 3) Angabe der Haupttheile der Gesangbildungslehre und Abgränzung der Unterrichtskursus. (Im Wesentlichen das eben Angegebene, nur ausführlicher und noch trefflicher vorgetragen.) 4) Winke für Lehrer, die Anordnung des Unterrichts betreffend. (Ueber den Gebrauch eines Instrumentes beim Gesangunterrichte, über die Zubildung von Vorsängern ıc treffliche Worte!) 5) Musikalische Vorübungen. (Dieser Abschnitt, der Schreiber dieses gesteht es dankbar, hat ihm viele Jahre zum

Grundriß gedient, und der Aufsatz I. in diesem dritten Hefte ist nichts anders als die daraus hervorgegangene neue Bearbeitung desselben.) 6) Leitfaden für den ersten Cursus des Unterrichts A. Rhythmik, B. Melodik, C. Dynamik — im Wesentlichen oben angedeutet, nur alles ausführlicher und praktischer, wodurch sich diese Anleitung immer noch als eine der besten empfiehlt, was auch der Umstand beweisen kann, daß der erste Cursus desselben die fünfte Auflage bereits erlebt hat. Von dem zweiten Cursus wird später die Rede seyn.

Auch das dritte Bändchen des „Briefwechsels“, das 1816 erschien, darf hier nicht unerwähnt bleiben. Im Vorbericht heißt es: „Man kann es als ausgemacht annehmen, daß nicht allein dieser musikalische Unterricht überhaupt ein sehr wichtiges Bildungsmittel sey, dessen Stelle durch kein anderes in den Schulen ersetzt werden kann, sondern auch insbesondere die Veredlung der kirchlichen Feierlichkeiten, die Verbesserung des Volksgesanges und die Verschönerung der Volksfeste durch die Unterweisung der Jugend im mehrstimmigen Gesange vorbereitet werden müsse. — Das Ziel des Gesangunterrichts in der Schule muß seyn, aus den geübtern Schülern und aus den der Schule eben entwachsenen gesangkundigen Jünglingen und Jungfrauen, Sänger-Chöre zu bilden und durch diese die Musik aus der Schule in das Volksleben und vornehmlich in die Kirche hinüberzuleiten. Der 24ste Brief enthält außer manchem andern Beherzigungswerthen den Entwurf eines musikalischen Gesangbuches für Volksschulen nach der Idee, welche später einmal im Auszuge an seinem Orte wird mitgetheilt werden. Ebenso ist auch der 27ste Brief, welcher enthält, wie ein kirchliches Sänger-Chor aufzustellen ist, sehr lesenswerth und wird zu seiner Zeit weiter benutzt werden.

Im Jahr 1814 erschien bei Heinrichshofen in Magdeburg „Gesanglehre. Ein Hilfsmittel für Elementar-Schullehrer, durch eine einfachere Bezeichnungsart und Lehrmethode und durch eine zweckmäßige Sammlung von Singstücken, einen reinen mehrstimmigen Volksgesang zu bilden. Entworfen von Joh. Fried. Wilh. Koch, Superintendenten und Domprediger in Magdeburg. Erstes Heft in 4to.“ Das Manuscript war schon zwei Jahre früher der Druckerei übergeben worden; es hatte aber an Typen für die neuen Zeichen gefehlt. Demnach ist es, wenn nicht früher, so doch zu derselben Zeit ungefähr mit der Natorpschen Anleitung ausgearbeitet worden.

Der Herr Verfasser ist nun derjenige, welcher sich des Gebrauchs der Ziffern, statt der Noten, zur Bezeichnung der Töne am meisten angenommen hat. Außer der Tonbezeichnung durch Ziffern sind es noch eine bessere Methodik des Gesangunterrichts und eine hinreichende Sammlung von passenden Gesängen, die derselbe durch Herausgabe seines Werks vorzüglich mit zu erstreben gedenkt.

In No. 8. der Leipz. musikal. Zeitung vom Jahr 1813 hat der wackre Cantor Wilke in Neu-Ruppin die Noten ziemlich gut vertheidigt gegen die Ziffern. Gegen diesen Aufsatz zieht der Hr. Superint. K. in der Vorrede zu Felde und sucht ihn zu widerlegen. Nach einer XXI S. langen Vorrede kommt die Gesanglehre selbst. Gleich zu Anfange behauptet der Verf., daß nur unter der doppelten Bedingung einiger Erfolg von dem Gesangunterricht in den Elementarschulen zu erwarten sei, wenn 1) eine andere, einfachere, leichter zu fassende, weniger Zeit und Geld erfordernde Bezeichnungsart, als durch unsere Noten, gewählt; und 2) wenn eine ganz einfache und stufenweis fortschreitende Methode im Unterrichte befolgt wird. Der erste Abschnitt beschäftigt sich demnach mit der Bezeichnung der Gesangtöne durch Ziffern und zwar a) in melodischer b) in rhythmischer Hinsicht. Der zweite Abschnitt enthält nun den methodischen Unterricht in der Gesanglehre und zwar nach einigen Vorbemerkungen a) in melodischer Hinsicht, zuerst in einstimmigen, dann auch gleich in zwei- und dreistimmigen Uebungen, b) in rhythmischer Hinsicht, alles auf 18 Seiten. Schon hiernach kann man denken, daß das Ganze mehr Andeutung als ausgearbeiteter methodischer Gang, und es läßt sich in dieser Hinsicht das Koch'sche Werk mit dem Natorpschen gar nicht vergleichen, wie es denn eigentlich die bis dahin schon öffentlich vorgeschrittene Methodik des Gesangunterrichts wenig benutzt hat. Der dritte Abschnitt enthält Gesänge und zwar, nach einigen an sich guten Vorbemerkungen, 38 Canons, 10 einstimmige, 20 zweistimmige, 88 dreistimmige und 37 vierstimmige Gesänge. Die Grundsätze, welche den Verf. im Allgemeinen bei der Auswahl derselben geleitet zu haben scheinen, mögen gut genannt werden; nur ist die Ausführung, insbesondere das Musikalische bei vielen Stücken nicht zum besten bestellt. Mehr kann man darüber nachlesen „Schulrath an der Oder 11te Lief. Aufsatz 2." Etwas über die Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen rc. gegen Ende des Aufsatzes von Dreist.

Die Beurtheilung des Werkes vom verstorb. Prof. Maaß zu Halle in No. 8 der Leipz. musikal. Zeitung vom Jahr 1815 ist mehr eine gelegentliche, nur nebensächliche dort, und will daher nicht viel sagen; dagegen ist der Aufsatz von demselben hochgeehrten Verf. „Ueber die Bezeichnung der Töne durch Ziffern" in den Nummern 6, 7 und 8 derselben Zeitung, desselben Jahrg. einer der wichtigsten Gegenaufsätze.

Im Jahe 1815 erschien zu Erlangen bei Joh. Jac. Palm „Musikalische Wandfibel zum Gesangunterricht in Volksschulen." Nebst einer Anweisung zur einfachsten Methode dabei, und einem Anhange von ein- und mehrstimmigen Singstücken, in Ziffern dargestellt. Herausgegeben von Stephani und Muck. Mit 14 Notentafeln in Realfolio. Preis 2 Rthlr. 8 Gr. Buch in 8. XII und 98 S. Anhang 48 S.

„Die Hauptarbeit bei der Ausführung dieser (Anweisung) Idee," sagt der allen Schullehrern wohlbekannte Stephani, „übernahm der als Gelehrter, Pädagog und Meister der Tonkunst gleich rühmlich bekannte Hr. Dekan und Distrikts-Schul-Inspector Muck zu Rothenburg. Als treuer Gehülfe und Corrector gesellte sich ihm hierzu unser beiderseitiger akademischer Freund, der Hr. Stadt-Cantor Martius zu Erlangen noch bei, dessen allzugroße Bescheidenheit die Schuld trägt, daß seine ausgezeichneten Verdienste zur Zeit noch nicht ihren gebührenden Lohn fanden, u. der aus gleichem Grunde sich standhaft weigerte, seinen Namen den Herausgebern dieser Schrift beizusetzen."

Wie schon aus dem Titel erhellt, so soll bei diesem Werke die musikalische Wandfibel, die von allen Kindern bequem gesehen wird und dem Lehrer theils das mühsame Anschreiben erspart, theils den richtigen Stufengang vorzeichnet, eigentlich die Hauptsache sein. Allerdings ist der Gedanke mit der musikalischen Wandfibel gar nicht übel und verdiente einmal ausgeführt zu werden; die angegebenen Gründe sind beachtenswerth: allein auf der andern Seite ist nicht zu übersehen, daß der Unterrichtsgang dadurch etwas Starres, Unbewegliches bekomt. Der Lehrer ist zu sehr gebunden; es wird ihm nach und nach mechanisch. Er findet keine Veranlassung, keine Aufforderung, den Unterrichtsgang immer weiter und besser auszubilden. Er singt, wie ein Vogel, jedes Jahr seine paar Tafeln ab oder läßt sie absingen. Dergleichen Leiereien haben ihr höchst Widerliches. Und dabei kosten diese Tafeln doch ein bedeutendes Geld, ob sie schon an sich billig sein mögen. Das im Allgemeinen über diese Tafeln.

„Bei Verabfassung der Anweisung hatte man die Grundsätze Pestalozzi's vor Augen, nach welchen der Unterricht allererst in seine wahren Elemente zerlegt, dann von dem einfachsten Elemente ausgegangen und allmählig so fortgeschritten werden muß, daß eine Uebung aus der andern sich selbst entwickele, daß der Zögling, im Fortschreiten des Unterrichts, sich seiner Kraft froh bewußt werde und in diesem Bewußtsein selbstthätig fortbilde.“

„Von der bisherigen Manier, die Intervalle von den Terzen an (jede Art für sich, also erst Beispiele in lauter Terzen, dann in lauter Quarten, und so in lauter Quinten, Sexten, Septimen) singen zu lassen, ist man aus triftigen Gründen abgegangen. Zwar sollen die Kinder auch springende Noten treffen lernen, aber nicht in so abgemessen fortlaufenden Sprüngen, welche ohnehin in Kinder- und Volksmelodieen zu setzen (nicht grade) verboten sind (oder doch widerrathen werden), folglich darin nicht vorkommen dürfen (behut- und sparsam und mit Geschick und Geschmack angebracht werden sollen). Wozu demnach die Jugend, deren Mehrzahl (vielleicht) noch, überdies Mädchen sind, und Knaben, die eher Alles werden wollen und können, als Opernsänger, mit (lauter) fortschreitenden Quarten und ähnlichen unmelodischen Tonreihen quälen, deren mühevolle Einübung noch überdies nur selten Festigkeit im Treffen zur Folge hat. — In dem vorliegenden Werke hat man daher ausschließlich das für Volksschulen Brauchbare und Zweckmäßigere zum Augenmerk genommen und deßwillen Anleitung gegeben, die Intervalle nur einzeln zu üben, sie mit andern Intervallen (nicht) nur einzeln zu üben, (sondern) sie mit andern Intervallen zusammenzustellen und sie auf eine melodische Weise in Verbindung zu bringen.“

Im Buche sind die Beispiele mit Ziffern dargestellt, auf den Wandtafeln, versteht sich, mit Noten und zwar im Violin-Schlüssel, weil sich derselbe (im südlichen Deutschland) die Superiorität errungen hat.

Die Töne eines Gesanges werden entweder langsamer oder geschwinder, höher oder tiefer, stärker oder schwächer vorgetragen (vernommen); und darnach wird das Ganze in Takt- und Ton-Uebungen eingetheilt, wozu sich endlich das mit Ausdruck singen hinzugesellen werde.

Erster Abschnitt. Taktübung. §. 1. Es würde besser gewesen sein, wenn die das Zeitmaaß versinnlichenden Linien auf Tafel I. nicht nur durch Abdrücken, sondern durch Querstriche getheilt würden.

§. 2. Das Theilen der Zeit wird sehr gut gelehrt. Die §§. 3 bis 12 sind ebenfalls recht wacker. Dagegen scheint die Benennung der ganzen Note — ganzer Schlag — und der halben — halber Schlag nicht gut zu sein; eher könnte man die Viertelnote so nennen. Die Tafel II. gefällt dem Ref. auch gar nicht. Erstlich sind die Taktarten in folgender Reihenfolge aufgestellt: 2/4, C, 6/8, 3/4 und 3/8. Wenn der C-Takt als ein aus 2 Zweiviertel-Takten zusammengesetzter angesehen wird, dann wird derselbe allerdings unmittelbar auf den 2/4 Takt folgen müssen. Den 6/8 Takt vor dem 3/8 kommen zu lassen, scheint nicht methodisch. Wenn aber der 4/4 Takt als eine eigenthümliche Taktart erkannt wird (allerdings der sogenannte Allabreve-Takt gehört zu den zweitheiligen), so werden die Taktarten besser so folgen: 2/4. 3/4. 4/4; 3/8. 6/8. Was sollen nun die Notenzusammensetzungen sein? Rhythmen? Nein, das sind's nicht; einzelne Taktformen allenfalls, und als solche muß auch jeder Takt für sich geübt werden, was wohl besser durch zwei Streichelchen wäre angedeutet worden. So steht alles bunt durcheinander; es ist mehr eine Sammlung aller möglichen Taktfälle. Wo bleibt nun aber die Rhythmik? der eigentliche Bau von Rhythmen? wo bleiben die Zweier, Dreier, die so beliebten Vierer? wo die wohl gebildeten rhythmischen Phrasen?

Zweiter Abschnitt. Tonübung. §. 1 mit seinem Zubehör mag nach der gewöhnlichen Art der Gesanglehren recht gut sein; es giebt aber gewiß eine bessere Art und Zeit, diese Dinge anzubringen. §. 2 ist gut. §. 3 wird die Octave vorgenommen; ist nach der gewöhnlichen Art auch gut. Die §§. 4 und 5 konnten demnach nicht anders sein. Die Treffübungen im Buche sind im 2/4, 3/4 und 4/4 Takt, erst einstimmig, dann mehrstimmig; alles recht zweckmäßig. Eben so auch §. 6, die Einübung des Grund-Accords enthaltend, zuletzt mit Texte. Aber wundern muß man sich, nach der sehr verständigen Aeußerung dieserhalb in der Einleitung S. 6, wie auf Taf. IV die vielen, man könnte sagen, unnützen, in der Wirklichkeit nie so erscheinenden Sprünge, noch obenein mehrere mit paarweise fast gleichem Anfange — gesetzt werden konnten. Schade, schade um die schönen Realbogen! Doch eine Tafel ist noch nicht genug; Tafel V ist auch noch voll davon.

§. 7 kommt die Einübung der Secunde, §. 8 die der Octave, §. 9 die der Sexte, und §. 10 die der Septime, alles recht brav. In §. 11 wird alles einzelne schön zur Dur-Tonleiter verbunden und vernünftig darüber gesprochen rc. §. 12. Man kann auch

noch höhere Töne singen, als die gelernte Tonleiter in sich faßt (§. 9, 10, 11, 12). §. 13. Einübung der höhern Töne. §. 14. Wie es höhere Töne giebt, so giebt es auch tiefere, die unter dem Grundton liegen. §. 15. Bisher war immer C der Grundton; es kann aber auch jeder ander Ton, je nachdem das Musikstück einen höheren oder tiefern Schmuck bekommen soll, als Grundton angenommen werden. Es werden hier die Tonleitern von G, D, A ꝛc F ꝛc besprochen; alles recht gut. §. 16 von den zufällig erhöheten oder erniedrigten Tönen und Uebungen in den halben Tönen (ebenfalls gut). Nur mit den Tafeln kann sich Ref. gar nicht recht befreunden. So soll Taf. VIII noch mehr Uebung in verschiedenen Intervallen darbieten, rhythmisch gefaßt. Die zwei ersten Beispiele sind aus dem 2/4 Takt und möchten gehen. Das dritte enthält sechs Takte, schon zu lang; unbeholfen, im 3/4 Takt, ohne daß er vorgeschrieben wäre. Das vierte desgleichen sechs Takte im 4/4 Takt, ohne daß er vorgezeichnet wäre u. s. w. Taf. IX enthält ungeheure Sprünge, einige Bindungen und zufällige halbe Töne. Die Taktarten fehlen wieder fast alle. Was soll solch halb wahres und sonst noch fragliches Zeug, welches das Werk so sehr vertheuert? Ja, wenn auf den Tafeln nur das Allerwichtigste und Nothwendigste wäre, das gar nicht zu umgehen ist, und in einer klassischen Vollendung gegeben; dann ließe sich nichts dagegen sagen.

Im §. 17 werden die Moll-Tonleitern auf eine zweckmäßige Art vorgeführt, wozu Taf. XIII gehört, wo aber die Aufstellung auch leicht eine andere hätte sein können. Von der kleinen Serte ist bei den Moll-Tonleitern aufsteigend nichts bemerkt, was doch hätte können so leicht geschehen.

Der §. 18 enthält die nöthige Belehrung über die Intervalle, ihre Benennung ꝛc im Zusammenhange, nach Abt Vogler.

§. 19. Wie kann und muß Anfangs die Einübung eines Singstücks, wenigstens zu Schonung der Zeit, einzelner kurzen Sätze, bewerkstelligt werden, wenn man recht gründlich zu Werke gehen will? — Eine sehr wichtige Sache, welche wieder recht brav behandelt ist, allerdings nach Nägeli und Pfeifer.

Im §. 20 wird aus dem großen Werke der Letztern eine kleine Melodie verschieden rhythmisirt mitgetheilt. Zuletzt über den Gebrauch und die Anwendung der Tafeln, was das über sie ausgesprochene Urtheil nicht weiter ändern kann. Die Tafeln X, XI und XIV enthalten zwei-, drei- und vierstimmige kurze Sätze mit Text.

S. 68 stehen „allgemeine Bemerkungen,“ von denen die unter §. 1 wohl gleich zu Anfange hätten stehen können und sollen, die unter §. 2, die Aussprache beim Singen, die unter §. 3. den Ausdruck (Dynamik) und das richtige Athemholen, die unter §. 4, das Einüben mehrstimmiger Gesänge, besonders der Chorälе, betreffend, alle sehr gut und zweckmäßig.

S. 83 kommen „specielle Bemerkungen, den Anhang betreffend §. 1 über die Bezeichnung der Töne durch Ziffern und über das Eigenthümliche einzelner hieher gehörigen Werke“ — mehr geschichtlich und zeigt von großer und sorgfältiger Belesenheit in der Sache. §. 2 über die Bezeichnung der Noten im Anhange und den Gebrauch desselben. Obschon die Beispiele im Buche, als auch der Anhang selber in Ziffern abgefaßt ist, so erklären sich die Verf. doch sehr nachdrücklich gegen ihre allgemeine Einführung also: „Wir sind nämlich keineswegs für die allgemeine Einführung des Ziffern-Singens in Volksschulen, ob wir gleich nichts entgegen zu setzen haben, wenn man sich bei Intervallen-Uebungen, neben der Sylbe la und neben den Noten-Namen auch der Zahlwörter bedient; weil nicht zu läugnen ist, daß durch die Zahlen nicht nur das Verhältniß zweier Töne rücksichtlich der Höhe und Tiefe, anschaulicher gemacht, sondern auch der Abstand eines Tones von dem Grundton deutlicher dargestellt werde. Mag auch die Idee, in Volksschulen nach Ziffern singen zu lehren, noch so sehr in Schutz genommen werden, mögen auch noch soviel hierauf abzielende Anweisungen erscheinen und sich verbreiten: wir können damit nicht einverstanden sein. Im Gegentheil, wir müssen in den Grundsatz mit vollkommener Ueberzeugung einstimmen, den Wilke in der (oben schon angeführten) Leipz. musikal. Zeitung, Jahrg. 16 S. 121 aufgestellt und gründlich durchgeführt hat: daß der Gesang-Unterricht unter allen Umständen und an allen Orten, nach Noten ertheilt werden müsse.“ Der Aufsatz von Prof. Maaß in genannter Zeitung ist ebenfalls allegirt.

Nun kommen §. 3 nöthige Erläuterungen und Bemerkungen zu den einzelnen Gesängen, welche große Umsicht, vielen praktischen Sinn und musikalischen Reichthum, wenigstens an Erfahrungen, verrathen und jungen, angehenden Lehrern nicht genug empfahlen werden können.

Gegen Ende werden mehrere praktische und musikalische Werke, um Gesänge aus ihnen zu wählen, namhaft gemacht, sowie ein Wortverzeichniß übers Ganze gegeben, worauf denn

der Anhang mit seinem Inhaltsverzeichnisse, wie schon angezeigt, mit besondern Seitenzahlen (48) den Schluß macht.

Wenn der Ref. nach einen Blick auf das ganze Werk zurückwirft, so kann er nicht anders, als es für eins der bessern Lehrbücher über den Gesangunterricht erklären, die wir haben. Und wenn dasselbe noch keine zweite Auflage erlebt hat, so sind bloß die leidigen Tafeln daran Schuld. Ref. fügt daher den Wunsch hinzu, oder vielmehr giebt der Verlagshandlung den Rath, das Werk ohne die Tafeln für einen billigen Preis zu verkaufen. Die Eutonia wird es sich zur angenehmen Pflicht machen, dies den Schullehrern gratis anzuzeigen und zur Verbreitung des Werkes mitzuwirken.

So fruchtbar der Zeitraum von 1810 bis 1815 an Gesanglehren war, so unfruchtbar ist die Zeit darauf bis 1819. Dem Berichterstatter ist wenigstens aus der Zeit keine bekannt; und sollte ihm, was allerdings ein möglicher Fall wäre, die eine oder die andre unbekannt geblieben sein, so wird er nachträglich treu und redlich über sie berichten.

Also: Gesanglehre für höhere Schulen und Singe-Chöre von A. Irgang. Glogau 1819. Neue Günthersche Buchhandlung, in 4to, IV und 87. (Die Vorrede ist vom 12ten Nov. 1815 datirt.) Der Inhalt dieser Gesanglehre ist kurz folgender: Der Verf. läßt das Ganze nach der Pestalozzischen Schule auch in drei Theile zerfallen. Das wird aber auch Alles sein, was er von ihr angenommen hat. A. Die Lehre von der Höhe und Tiefe der Töne, wo er gleich die Kenntniß der Noten, verschiedenen Schlüssel und Uebung darin giebt. §. 1. Singen der Noten. Ein und dasselbe Beispiel ist immer gleich in allen vier Schlüsseln abgedruckt, was allerdings vielen Raum wegnimmt, aber bei einer Gesanglehre für Gymnasien sich allenfalls noch entschuldigen läßt. Die Uebungen schreiten stufenweise vorwärts; zuerst eine über Secunden und Terzen, dann eine über Quarten, darauf eine über Quinten ꝛc, bis dann die Scala aufgestellt ist. Die furchtbar vielen Sprünge von Octaven bis Duodezimen, S. 19 und 20. ich dächte, erließen wir den armen Schülern! §. 3. Kenntniß der Veränderungszeichen. Wann wird man denn einmal sagen statt statt — das ♯ erhöhet, bezeichnet einen höhern Ton?! §. 2. Kenntniß der verschiedenen Tonleitern und Tonarten. Zuerst die Dur-Tonleitern, jede in vier Schlüsseln, dann die Moll-Tonleiter (nur die von a auf- (bloß mit der großen Sexte) und absingend) die Vorzeichnung einer jeden Tonleiter, die Accordtöne; zuletzt Uebungen im Allgemeinen.

B. Die Lehre von der Länge und Kürze der Töne. §. 1 von dem verschiedenen Werthe der Noten und Pausen. §. 2. Der Takt. (Belehrung mag gehen.) §. 3. Die geschwindere oder langsamere Bewegung eines Stückes, wo die verschiedenen italienischen Ausdrücke zur Bezeichnung der Tempo's in der Uebersetzung kurz gegeben werden. §. 4. .

C. Die Lehre von der Stärke und Schwäche des Tons, oder von der richtigen Deklamation beim Gesange (diese ist wohl mehr Sache des Componisten). §. 1. Das Stark- und Schwachsingen, angedeutet durch verschiedene Zeichen und Wörter. (Mit Recht eifert der Verf. gegen das Anbringen des Doppelschlages.) §. 2. Gute Aussprache der untergelegten Worte oder des Textes, und richtiges Athemholen. Dann kommen vier einstimmige, vier zweistimmige, vier dreistimmige und drei vierstimmige Gesänge, von denen der Verf. vielleicht zu bescheiden sagt, daß sie als bloße Uebungen in der Setzkunst zu betrachten sind, wobei er sich bemüht habe, Fehler gegen den reinen Satz soviel als möglich zu vermeiden. Die Gesänge, besonders die letzten, sind im Styl kleiner Motetten geschrieben. Im Ganzen kann man dem Verf. das Zeugniß geben, daß er ohne Umschweife die Sache kurz vorträgt und daß sein Buch in den Händen eines guten Lehrers allerdings manches Gute stiften kann, besonders bei Schülern, die den Elementar-Cursus schon ein- oder mehrere Mal durchgemacht haben, wo alsdann diese Gesanglehre gleichsam nur Wiederholung des Wichtigsten, also von Entwickelung gar nicht die Rede ist.

Im Jahr 1820 erschien bei Gerh. Fleischer in Leipzig „Gesanglehre für Volksschulen von M. Carl Gottl. Hering, ordentlichem Lehrer an der allgem. Stadtschule zu Zittau, in gr. 8vo S. XX und 110. Pr. 12 gr. Auch noch unter dem Titel: „Der erste Lehrmeister." Ein Inbegriff des Nöthigsten und Gemeinnützigsten für den ersten Unterricht von mehrern Verf. 22ster Theil. Gesanglehre für Volksschulen u.

M. Hering ist wohl den meisten Lehrern schon als ein fleißiger Schriftsteller besonders in der Musik bekannt; eben so daß er mehrere Zweige derselben mit vielem Glück zuerst mit elementarisirt hat. Wir werden daher noch oft auf ihn oder vielmehr auf seine herausgegebenen Schriften zu sprechen kommen.

Die kurze Vorerinnerung gleich zeigt den sehr verständigen und erfahrenen Mann, und verdient sorgfältig gelesen und beherzigt zu werden. Der Verf. schließt sich aus Ueberzeugung an

die Pestalozzische Schule an und nimmt auch dreierlei Uebungen, nämlich 1) rhythmische, 2) melodische und 3) dynamische an. Hiernach zerfällt die Gesanglehre in die bekannten drei Haupttheile.

I. Rhythmik. A. Erklärungen über Eintheilung der Zeit rc. was Takt, Takttheile rc. sind. B. Uebungen durch Zählen, Sprechen, Taktschlagen oder Bewegen der Hände oder Arme, Lasingen zuerst nach zwei, dann nach drei, zuletzt nach vier gleichen Theilen. Alles recht gut! Vom Pausiren; ebenso.

II. Melodik. A. Erklärungen über die verschiedenen Stimmen, Bezeichnungen, Stufen der Scala, Tetrachorde rc. B. Uebungen 1—8, erst ohne, dann im 2/4, 3/4 und 4/4 Takt, hierauf Uebungen in 1, 8, 5, auch wieder erst ohne, dann im 2/4, 3/4 und 4/4 Takt, zuerst zwei-, dann dreistimmig; zuletzt auch schon ein Versuch mit Text; eben so in den Tönen 1, 3, 5, 8, nur noch ausführlicher; zuletzt auch mit Pausen. Von §. 56 an werden die Töne 2, 6, 7, dann erst 4, warum die Quarte so spät, ist nicht angegeben. Die Uebungen erweitern sich nach mehreren Richtungen; alles sehr gut. Von §. 61 an werden die Töne 8, 9, 10, später 11 auf ähnliche Weise vorgeführt, die letztern Bezeichnungen jedoch von §. 63 an, wie billig, mit 1, 2, 3, 4 vertauscht. Die Striche wären wohl besser darüber; damit die Töne unter dem Grundtone 1, welche §. 64 vorgenommen werden, mit Strichen darunter bezeichnet werden können; sonst alles recht gut. Bis daher waren alle Uebungen in Viertelnoten; nun werden aber auch die halben, die punktirten halben, die Ganzen rc vorgeführt. §. 67 werden die Benennungen der Intervalle ordentlich durchgegangen und geübt. Die §§. 68—71 werden die Mittel- oder Zwischentöne, sogenannten halben Töne, Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen vorgetragen und Uebungen darüber gegeben.

§. 72 werden die alten Tonarten, die jonische, die dorische, die phrygische, die lydische, die mixolydische u. äolische auf eine sehr leichte Art aus der C- oder Grund-Scala abgeleitet und zu jeder ein Choral als Uebung gegeben.

III. Dynamik. A. Erklärungen, was ein starker und was ein schwacher Ton ist und wie jeder bezeichnet wird; was man unter dem Crescendo und Decrescendo versteht. B. Uebungen darin aus den verschiedenen Taktarten und bald zwei-, bald drei-, bald vierstimmig rc; alles sehr zweckmäßig.

IV. Uebergang zur Notenschrift. Zuerst von den Namen der verschiedenen Töne in der Scala, von den verschiedenen Octaven

(oder Tonsächen); dann werden Töne auf Linien durch Punkte aufgestellt. Die Schlüssel, die verschiedenen Gestalten der Noten, der Punkte ꝛc werden kurz, doch genügend besprochen.

V. Anleitung, die mit Ziffern gegebenen Uebungen in Noten darzustellen.

VI. Mehrstimmige Gesänge. A. Dreistimmige Gesänge, welche allenfalls auch zweistimmig, mit Weglassung des Basses gesungen werden können; 8 Choral-Melodieen, 4 Arietten; B. völlig dreistimmige Gesänge, 6 Choral-Melodieen u. 3 Arietten; C. vierstimmige Gesänge, 2 Choral-Melodieen und 2 Arien.

Summa: diese Gesanglehre ist, gleich denen von Natorp und Stephani — Muck, eine der bessern unter den kleinern für Volksschulen.

In demselben Jahr 1820 erschien auch noch zu Essen und Duisburg bei G. D. Bädecker „Anleitung zur Unterweisung im Singen für Lehrer in Volksschulen von B. C. L. Natorp, II Leitfaden für den zweiten Cursus. in 4to S. VIII und 160. Pr 1 Thlr. 6 Gr.“

Mit diesem zweiten Cursus sieht der verehrte Herr Verf. den musikalischen Unterricht in der Volksschule für beendigt an. Den weitern musikalischen Unterricht will derselbe in höhere Bildungs-Anstalten und in die Chor-Schulen der Kirche verwiesen haben. Dieser zweite Cursus steht in der Rubrikenzahl, wie überhaupt in Allem in der genauesten Beziehung zu dem ersten; der erste geht bis zu VI, dieser fängt mit VII an, überschrieben „Leitfaden für den zweiten Cursus des Unterrichts.“ Die erste Vorerinnerung desselben verlangt eine Prüfung der Schüler über das 1) was sie in der Rhythmik, 2) was sie in der Melodik und 3) was sie in der Dynamik des ersten Cursus erlernt und geübt haben; die zweite Vorerinnerung deutet an, was noch kommen werde, aber was sie noch zu lernen haben. Uebrigens solle die Stunde auch immer mit benutzt werden zum Ueben.

A. Rhythmik oder die Lehre vom musikalischen Zeitmaße. Im ersten Cursus hatten die Töne immer eine gleiche Dauer; in diesem sollen die Schüler nun auch Töne von ungleicher Dauer gegen einander berechnen und angeben lernen; sie sollen hier Sätze und Gesänge singen lernen, welche, wenn sie in Notenschrift ausgesetzt sind, aus Noten von verschiedener Gattung bestehen, als aus Vierteln, Achteln, Sechszehnteln, Halben, Ganzen ꝛc. Erste Lection. Weitere Belehrung über das Taktwesen. In der zweiten, dritten und vierten Lection werden die Töne von un-

gleichen Dauer besprochen, ihre Theilung wird versinnlicht und in einer langen Anmerkung wird nochmals über das Singen nach Ziffern eine Erklärung gegeben. In der siebenten Lection werden auch die Triplen vorgeführt; die achte hat es mit den Halben zu thun, die neunte mit den punktirten Halben, die 10te mit den Ganzen, die 11te mit den diesen Notenwerten entsprechenden Pausen, die 12te mit den Punkten bei den verschiedenen Noten. In der 13. wird über die Bezeichnung der Bewegung der Stücke gesprochen; in der 14ten vom 3/8 Takt, dann vom 6/8 und 3/2 Takt. Alles zweckmäßig, wie man es von dem verehrten Verf. schon gewohnt ist.

B. Melodik oder die Lehre vom Treffen der Töne und von der Tonfolge. — Im ersten Cursus hatten die Kinder alle in der Dur-Scala liegenden sowohl stufen- als sprungweisen Fortschreitungen singen gelernt. Hier werden sie gleich in der ersten Lection sowohl ober- als unterhalb über diesen Umfang hinausgeführt und ihnen die Bezeichnung für diese Töne gegeben; von der 2. bis 10ten Lection werden die sogenannten halben Töne aufgesucht und eingeübt einer nach dem andern, nachdem zuvor seine Bezeichnung besprochen worden. Diese Art kann dem Ref. nicht gefallen; er hat einen andern Weg bereits angedeutet in der Schrift: „Ueber den Musikunterricht, besonders im Gesange auf Gymnasien und Universitäten" und wird die Sache nächstens ausführlicher in der Euterpe mittheilen. Das hier ist schon zu schwer und zu weitläufig. Dasselbe kann viel kürzer erreicht werden. S. 78 A. 6 macht, nebenbei gesagt, die zweite Stimme, indem sie die Dissonanz g frei einsetzt, einen Fehler gegen den reinen Satz, welcher durch Theilung des vorhergehenden Viertels hätte leicht vermieden werden können. S. 82 zu Anfange ist derselbe Gang — richtig. S. 88 die zweite Note c im Basse mag wohl h heißen sollen. Der Anfang von dem Halleluja muß auch anders sein.

Von der 11ten Lection an wird die Molltonart vorgenommen. Diese wird, wie ganz recht, an und aus der Dur-Tonleiter entwickelt; es läßt sich aber doch wohl auf eine noch leichtere Art und Weise thun. Die Moll-Tonleiter verwickelt übrigens die Singer nach Ziffern in manche neue Schwierigkeit hinsichtlich der Bezeichnung.

C. Dynamik oder die Lehre vom guten Ausdrucke. Zuerst wird erinnert, was unter dieser Aufschrift schon im ersten Cursus dagewesen. In der 10ten Lection wird das dahingehörige nun weiter besprochen, und nach höhern Anforderungen und Erörte-

rungen, die wohl verdienen nachgelesen und sorgfältig beherzigt zu werden.

Eine Nachschrift unter VIII beschließt das Ganze. Der Inhalt derselben scheint so wichtig zu sein, daß der Ref. nicht umhin kann sie theilweise mitzutheilen. „Diese musikalischen Uebungen in beiden Cursen haben einen vierfachen Zweck; 1) einen rein pädagogischen. Sie sollen, wie jeder andre Unterrichts-Gegenstand, dazu benutzt werden, die Aufmerksamkeit des innern und äußern Sinnes zu schärfen, die Phantasie zu beleben, den Verstand im folgerechten Nachdenken zu üben, den Sinn für Regelmäßigkeit und Ordnung zu erhöhen, der Geisteskraft eine edle Richtung zu geben und das Gemüth aus dem Rohen herauszuarbeiten; sondern sie sollen auch dazu dienen, in der Erziehung der Volksjugend und in dem Unterrichte, der in den Volksschulen ertheilt zu werden pflegt, eine Lükke auszufüllen und den in der gewöhnlichen intellectuellen, moralischen, religiösen und technischen Erziehung offenbar sehr häufig Statt findenden Mangel der ästhetischen Bildung so gut als möglich zu ersetzen.

Der zweite Zweck dieser musikalischen Uebungen besteht darin, daß dadurch der kirchliche Volksgesang verbessert werden soll!

Der dritte Zweck derselben besteht darin, daß sie die Bildung kirchlicher Sänger-Chöre vorbereiten sollen. Endlich sollen die musikalischen Schulübungen auch dahin führen, daß das Volksleben durch Gesang verschönert werde.

Dem Ref. bringt sich am Schlusse der Durchsicht dieses Buches unwillkührlich noch eine Frage auf: Was haben wir denn durch Einführung der Ziffern statt der Noten gewonnen? Antw. Daß die Beispiele in den Lehrbüchern unter andern auf zwei Arten müssen gedruckt und die Bücher um ein Drittheil theurer werden, als sie sonst sein würden!

Das Jahr darauf 1821 ist wieder an Gesanglehren ein sehr fruchtbares Jahr. Zuerst stehe hier: „Gesangs-Unterrichts-Methode für höhere und niedere Schulen von J. A. G. Heinroth, Doctor und Director der Musik an der Universität Göttingen. Erster Theil, enthaltend die Melodik. Göttingen bei Vandenhoeck u. Ruprecht. 1821. 47 S. Lehre und 79 S. Noten in 8. Pr. 12 Gr. Zweiter Theil, enthaltend die Rhythmik. Ebendaselbst, 1823 in 8. 43 S. Lehre und 15 S. Noten. Pr. 6 Gr. Dritter Theil, enth. die Dynamik. Ebendaselbst, 1823 in 8. 67 S. Lehre und 16 S. Noten. Preis 1 Thlr."

Der geehrte Verf. erklärt sich gleich in der Einleitung aus drei Gründen gegen die Zahlen (oder Ziffern) beim Singen; denn 1) kann durch das Singen nach Zahlen nur etwas höchst Mittelmäßiges erreicht werden; 2) erschwert man dadurch das Treffen, da im Gegentheil beim Steigen und Fallen der Noten auf den Linien dasselbe erleichtert wird; 3) ist es eine unverzeihliche Sünde, eine Schrift zu verändern, deren Erfindung dem menschlichen Verstande zur höchsten Ehre gereicht. Auch diese Gesanglehre zerfällt, wie alle übrigen Singschulen, in 3 Theile: Melodik, Rhythmik und Dynamik. Also in einer andern Folge!

Melodik. Abschnitt I. Uebungen für Ohr und Kehle. Ehe der Lehrer seine Schüler auch nur einen Ton singen läßt, stelle er Versuche an, ob die zum Gesange bestimmten Knaben und Mädchen die Töne nach ihrer Höhe und Tiefe zu unterscheiden wissen. Man schlage zu diesem Endzwecke auf einem Instrumente etwa g und darauf a an und frage. So lange ein Schüler das nicht kann, soll er keinen Theil am Gesangunterrichte nehmen. Erst hierauf stelle der Lehrer Versuche an, ob die Schüler auch höhere und tiefere Töne durch die Kehle hervorzubringen im Stande sind. Und das bei vielen. Im § 2 wird den Schülern gesagt, daß wir in unserm jetzigen Tonsysteme nur zwölf verschiedene Töne, mithin auch nur zwölf verschiedene Intervalle, nur zwölf verschiedene Schritte von einem Tone zu einem andern, entweder höhere oder tiefere, haben. „Ist diese Ansicht wohl auch ganz richtig? sind nicht die Intervalle über die Octave hinaus auch eigenthümliche für den Sänger?" — §. 3 Man beginne mit dem Intervalle erster Art, mit dem Schritte vom ersten bis zum zweiten nächstfolgenden Tone, mit dem engsten in unserm Systeme, welches vielleicht schwerer als die weitern Intervalle ist. Der Lehrer schlage zu diesem Endzwecke etwa f und gleich darauf fis, oder auch jeden andern beliebigen halben Ton, jede andre beliebige kleine Secunde, auf einem Instrumente mehrere Male an, und lasse diese beiden Töne alle Schüler und dann jeden einzelnen so lange nachsingen, bis das Intervall erster Art rein und mit einer gewissen Leichtigkeit getroffen wird, steigend und fallend, von jedem Tone aus. Nicht eher beginne man eine neue Lection, als bis diese Tonstufe recht fest in den Kehlen der Schüler liegt." Ref., der große Achtung hat vor dem Verf., kann unmöglich dies für einen richtigen pädagogisch-elementarischen Anfang halten. Indeß er hält gern seine Gedanken noch zurück und hofft, es werde sich noch ausgleichen.

§. 4. Man gehe nun zum Intervall zweiter Art, (zur großen Secunde) u. schlage z. B. c d c d, jedes andere beliebige Intervall der Art an. Im übrigen wie bei dem vorigen; dann gleich c cis d und zurück. Eben so von jedem andern Tone aus, bald fallend, bald steigend. Nach mancherlei Wiederholungen gehe man zum Intervall dritter Art, c dis oder f as; dann zum Intervalle vierter Art c e, f a ec; so bei den noch acht übrigen. Noch ist Ref. mit dem Verf. nicht einverstanden.

Abschnitt II. Uebungen für das Auge. Um die verschiedenen Töne auch dem Auge darzustellen, nahm man Linien an, deren Anzahl in ältern Zeiten unbestimmt war, jetzt aber auf 5 festgesetzt ist ꝛc, alles so weit gut. „So wie die Tonschritte nach dem ersten Abschnitte nach und nach dem Ohre und der Kehle imprimirt wurden, gerade so sollen sie auch dem Auge vorgeführt werden.“ — Auf diese Weise mache der Lehrer die Schüler nach und nach mit den Plätzen bekannt, welche die 12 Intervalle auf der Grundbaß einnehmen. Im §. 26 werden die alten Namen für die Intervalle, Secunde, Terz ꝛc gegeben.

Abschnitt III. Uebungen für die Denkkraft. Der jedem Intervalle angewiesene Platz kann durch zwei Umstände wandelbar werden, a) durch Schlüssel und b) durch Versetzungszeichen. Ref. würde meinen, daß es mit einem Schlüssel genug ist im Elementar-Unterrichte. Giebt man mehrere, so erschwert man es den Kindern ohne Noth. — Noch mehr als die Schlüssel, sagt der Verf. weiter, wirken die Versetzungszeichen auf die Wandelbarkeit der Intervallen-Plätze. Sonst findet der Ref. hier nichts zu erinnern.

Abschnitt IV. Von der Vereinfachung der Melodik. Allerdings nach des Verf. Gange müssen die Kinder viel Zeichen lernen; das wird und muß viel Zeit und Mühe kosten. Aber wer heißt es uns denn? wer oder was nöthigt uns denn dazu? In der Sache selber liegt nichts der Art. Mit Recht sucht daher der Verf. diesen seinen Gang selber zu vereinfachen. Wir wollen ihn hören. Die zwölf Intervalle mit ihren Plätzen entweder im Diskant- oder Violin-Schlüssel bleiben. Alle Tonstücke für die menschliche Stimme, wie für die Hörner und Trompeten, in C-Dur zu setzen, billigt der Verf. nicht, weil auch der angehende Sänger mit der Stelle der Note auf den Linien gleich eine ungefähre Tonhöhe verbindet. Er hat daher schon seit vielen Jahren alle Tonstücke für Choristen entweder in C- oder G- und F-Dur transponirt. In diesem Allen hat der Verf. des Ref. vollen Beifall. Nur in dem nicht, daß man Stücke z. B. aus G, Gis,

A, B und H Moll in die Skala von C-Dur sehe ꝛc.) Ref. glaubt vielmehr, daß Dur und Moll Gegensätze sind oder wenigstens den Kindern so dargestellt werden müssen; daß ein solches Reduciren viel mehr Nachtheil als Vortheil bringe. Also laßt damit Ihr, heeleiten, entwickeln können und mögen wir die Moll-Tonleiter aus der Dur-Tonleiter; damit die Kinder sehen, daß nicht alle Verhältnisse ihnen ganz neu, ganz fremd sind. — Gut wäre es, wenn die Tafeln, statt mit deutschen oder arabischen, auch mit römischen Ziffern, wie im Buche geschehen, bezeichnet wären. Diesem ersten Theile sind 166 Choralmelodieen ohne Ueberschriften angehängt, ohne daß man außer dem Verzeichniß irgend etwas besonderes über die Art und Weise, wie ihre Einübung mit dem Vorhergehenden in Verbindung gesetzt werden soll, im Werke selber erführe.

Es folge der Bericht über die **Rhythmik**, als den zweiten Theil. — In dem kurzen Vorworte giebt der Verf. bald seinen Grund an, warum er in der Melodik gleich zu Anfange so schwere Intervalle beachte, statt daß man sonst mit den leichtern, entweder mit den sogenannten Accordtönen oder mit natürlichen Scala-Tönen anfängt; nämlich weil der Schüler in die ersten Stunden die größte Lust zum Lernen mitbringe. Diese müsse man benutzen, um gleich etwas Schwieriges wegzunehmen. Ref. gesteht, daß der Verf. sich ziemlich gut aus der Schlinge zieht; aber er für seine Person glaubt fest, daß des Verf. Ansicht sowie sein Weg durchaus nicht elementarisch gut genannt werden können.

Abschnitt I. Uebungen für das Gefühl. Der Verf. fordert, daß der Lehrer in mäßiger Geschwindigkeit in die Hände, etwa so, daß 70 — 80 Schläge auf eine Minute gehen und fordere sodann die Schüler auf dies nachzumachen. Aber wozu das? wozu dieses viele Herumvagiren mit den Händen? Das kann unmöglich das Einfache seyn. — Dann sollen die Schüler vier Schläge in der §. 1 angegebenen Geschwindigkeit thun ꝛc. Ref. muß gestehen, daß ihm diese ganze Sache nicht gefällt.

Abschnitt II. Uebungen für Gefühl und Auge. Hier werden die verschiedenen Notengattungen hinsichtlich ihres Zeitwerthes vorgeführt: §. 9 werden die Namen für dieselbe gegeben; §. 15 die Pausen; §. 17 die Taktarten, grade und ungrade; §. 18 schwere und leichte Taktheile; §. 23 der Auftakt ꝛc: alles soweit recht gut, nur nicht einfach, nicht leicht, nicht kurz genug.

Abschnitt III. Verbindung der Melodik mit der Rhythmik, enthält manches Gute.

Endlich der dritte Theil, die Dynamik oder Lehre vom guten Vortrage.

Abschnitt I. Leistungen des Körpers. Der Körper hat zum schönen u. geschmackvollen Vortrage im Gesange dreierlei Stücke von guter Beschaffenheit zu liefern: a) Stimme, b) Athem und c) Sprachorgan. Hinsichtlich der ersten wird gesagt, wie ein guter Ton hervorgebracht wird; über Brust- und Kopftöne, über ihre Ausgleichung. Eintheilung der Stimmen in Weiber- und Männerstimmen; Bezeichnung des Umfangs einer jeden. Von der Mutation der Stimme, von der Bildung, Erweiterung derselben x; Alles vortrefflich. Ebenso auch von dem Athem, dem Sprachorgan x; ja Ref. möchte sagen, daß er noch nirgends so Köstliches über diese Gegenstände gelesen, und es bekundet dieser Abschnitt den vielerfahrnen Mann u. Meister in der Kunst.

Abschnitt II. Leistungen der Seele. In dieser Hinsicht werden verlangt ein treues Gedächtniß, eine lebhafte Einbildungskraft und Phantasie, und eine geschärfte Denkkraft. „Ganz vorzüglich scharf muß bei einem Künstler, wenn er gut vortragen will, die Beurtheilungskraft sein. Denn ehe man singt, muß man das Tonstück einer genauen Kritik unterwerfen und hier drängen sich dem denkenden Sänger vorzüglich folgende Fragen auf: a) Ist das Tonstück, welches er singen soll, ein Solo- oder ein Ensemble-Stück? Zu den ersteren gehören das Recitativ, die Arie, die Cavatine x, zu den zweiten rechnet man das Duett, Terzett x und endlich den Chor." Ganz vortrefflich ist, was der geehrte Verf. über das Recitativ sagt und muß bei ihm selber nachgelesen werden. „Aus dem Gesagten sehen wir, daß dem Vortrage des Recitativs so Manches der Willkühr des Sängers überlassen ist. Diese Willkühr haben denn einige Sänger ausgedehnt, allerlei Verzierungen, Triller und Rouladen angebracht, weil so etwas das Ohr des großen Haufen kitzelte, und haben dann auf diese Weise das Recitativ entweiht." Sehr wahr, es ist nur zu bedauern, daß der geehrte Verf., welcher doch eine Gesangs-Unterrichts-Methode für höhere und niedere Schulen schreibt, seine Beispiele nur von Opern hernimmt, es wäre wohl angemessener gewesen, sie von bekannten Cantaten und Oratorien herzunehmen. — Ebenso belehrend äußert sich der Verf. über die Bravour-Arie, das Duett, — b) Was für Gefühle und Empfindungen sollen darin ausgedrückt werden? c) Ist das Stück im Opern- oder Kirchenstyle geschrieben? (sehr beherzigenswerth.) d) Wo soll das Stück vorgetragen werden? e) Was für Text liegt unter den Noten? („Singe am liebsten in

seiner Muttersprache. — Lächerlich ist es, wenn Jemand eine Sucht äußert, gern den italienischen Text zu singen und von der Sprache nichts versteht. So hörte ich einst eine italienische Arie von einer deutschen Dame singen, worin drei Mal die Worte a piacere vorkamen. Bei näherer Untersuchung fand sich, daß diese Worte, die, wie bekannt, den Ausdruck (Vortrag) bestimmen sollten, als Text angesehen worden waren.")

Blicken wir noch ein Mal auf das ganze Werk des Herrn Doctor und Director Heinroth zurück, so ist zuförderst anerkennenswerth, daß derselbe nicht ohne Weiteres die bekannte neue große Straße der Gesanglehren eingeschlagen, sondern sich fast überall als einen selbstdenkenden Mann vom Fache zeigt. Zwar halten wir die Melodik für den Klassen-Unterricht in Schulen fast gänzlich verfehlt; desto vortrefflicher sind aber die beiden letzten Theile, die Rhythmik und die Dynamik, ganz besonders die letzte. Wir würden daher dem geehrten Verf. rathen, die Melodik umzuarbeiten, sie faßlicher zu machen. Denn wie er sie jetzt hat, werden wenig Lehrer mit ihr zu Recht kommen. Und wenn das Buch noch keine neue Auflage erlebt hat, so ist's dem lediglich zuzuschreiben. Gelinge es aber dem Verf. sie recht allgemein brauchbar zu machen: so gehört sein Buch mit zu den besten in diesem Fache. Uebrigens gehört der geehrte Verf. jetzt zu den vorzüglichern pädagogischen Schriftstellern in der Musik und die Eutonia hat des Guten und Trefflichen noch viel von ihm zu berichten. Ref. will hierdurch nur vorläufig die Aufmerksamkeit der Leser auf Alles, was von diesem trefflichen Manne, dem würdigen Nachfolger Forkels kommt, besonders gerichtet haben.

Eine nicht minder angenehme und belehrende, höchst nützliche Bekanntschaft werden die geehrten Leser der Eutonia in und mit dem folgenden Manne oder vielmehr in und mit seinen vielfachen Schriften im musikalischen Lehrfache machen, wenn sie dieselbe noch nicht gemacht haben. Es ist der sehr talentvolle Sohn des ehemaligen wackern Cantor Gläser zu Weißenfels, eines würdigen Zeitgenossen Hillers, Carl Gläser, früher eigentlich Jurist, dann Musiklehrer zu Barmen und jetzt Musikhändler daselbst. Höchst angenehm ist dem Ref. die Erinnerung an die Zeit, wo er mit diesem Carl Gläser, dem genialen Mühling rc. zugleich Zögling der Thomas-Schule war, obschon 20 Jahre dazwischen liegen und jeder seinen eigenthümlichen Weg gegangen ist.

Hier ist folgendes Werk von Carl Gläser anzuführen: „Kurze Anweisung zum Singen in 2 Cursen für

Volksschulen nebst 17 großen Notentafeln und einem musikalischen Schulgesangbuche nach Natorps Gesanglehre methodisch geordnet. Essen bei G. D. Bädeker 1821 in kl. 8. S. VIII und 52. Preis 4 gr." Die 17 musikalischen Wandtafeln sind auch allein zu haben und kosten 2 Thlr.; ebenso auch das Schulgesangbuch.

„Es soll und kann," sagt der geehrte Verf., „der eigentlich systematische Unterricht in der Kunst des Gesanges mit Kindern von 9—10 Jahren in Volksschulen erst beginnen. Damit ist aber nicht gesagt, daß die Kinder früher gar nicht singen sollen. Jeder, der sich mit dem Gesang-Unterrichte beschäftigt, weiß, welche Schwierigkeiten er vorfindet bei Kindern, welche den Mund noch nie zum Singen geöffnet, und wie leicht dagegen der Unterricht bei solchen wird, welche ihr Gehör frühzeitig gebildet und ihre Singorgane geübt haben. Deßhalb schickte ich Kinderlieder, zum Vor- und Nachsingen, voraus und wünschte, daß die Kinder an denselben sich im Singen üben, ihre Freude am Gesange von ihnen holen, und so mechanisch (?!) vorbereitet, zum verständigen Singen übergehen und nun selbstthätig die Form und das Wesen der Gesangmusik kennen lernen möchten. — Daß diese Uebungen im Singen von dem verständigen Lehrer höchst lehrreich und nützlich für den künftigen Unterricht betrieben werden können und müssen, versteht sich von selbst, und ich habe darüber dem Schüler im Liederbuche und dem Lehrer im Melodieenbuche das Nöthige gesagt. Der gute und schöne Ton muß herangebildet, die Verbindung einer reinen und deutlichen Aussprache damit bewerkstelligt, das Gehör geschärft, und Genauigkeit im Zusammensingen gelehrt und erlernt werden." Alles schön und trefflich! in der Sache, in dem Ziele ist Ref. vollkommen einverstanden mit dem Verf.; aber in den Mitteln nicht so ganz. Dem Verf. scheint das Liedersingen das Wichtigste zu sein; dem Ref. erscheint es, allein getrieben, in einer gewissen Hinsicht sehr nachtheilig. Die Anlage der Kinder zur Musik wird dadurch noch zu wenig pädagogisch gebildet; sie werden mehr verwöhnt, indem man sie schon Früchte genießen läßt, wo sie noch sehr wenig gethan haben. Das Liedern allein macht die Kinder leicht liederlich nämlich für das ernste Singenlernen. Rf. meint, daß es hierin an der Zeit ist, noch etwas Anderes zu treiben und glaubt in diesem Hefte schon eine kleine Probe gegeben zu haben, und die folgenden Hefte werden deren noch mehr enthalten.

„Doch noch etwas Anderes ist der Sing-Unterricht bei Kindern von 9 Jahren und darüber. Nun wird er eine Lehrstunde, die

in die allgemeine Erziehung eingreift. Ohne das Angenehme des Gesanges aus dem Gesichte zu verlieren, ist jetzt das Nützliche desselben das Hauptaugenmerk des Lehrers. Er sucht das sittliche, edle Gefühl durch den Gesang zu beleben und durch Selbstthätigkeit der Kinder ihre Verstandeskräfte zu wecken und zu erhöhen. — Die Kinder sollen nun mit der Form und dem Wesen der Musik bekannt und tüchtig gemacht werden, am mehrstimmigen Gesange selbstständig, ohne Beihilfe des Lehrers, Theil nehmen zu können. Der Lehrer giebt jetzt nur Anleitung zum Singen, singt nicht mehr vor, hilft nur hie und da nach."

„Unter allen neuen Gesanglehrern für Volksschulen ist unstreitig die **Natorpsche** Anleitung zur Unterweisung im Singen die richtigste und anwendbarste in Hinsicht der Methode und die deutlichste und genaueste in Hinsicht der Abfassung. Indem ich ihr methodisch größtentheils gefolgt bin, jedoch, als **Musiker, mehr Rücksicht auf die Form der heutigen Musik und die Art und Weise ihrer Behandlung, von Seiten der jetzigen Componisten**, genommen habe, verweise ich die Herren Schullehrer auf dieses zu ihrer fernern Belehrung sehr nützliche Werk und werde mich um so mehr kurz fassen dürfen in dieser Anleitung, als der Ruhm und der große Absatz dieses Buches eine weitverbreitete Bekanntschaft mit demselben voraussetzen lassen." Hieraus nehmen die Leser der Eutonia ab, welche Aufgabe sich die kurze Anweisung von Carl Gläser vorgesteckt hat.

Das Ganze zerfällt also auch in **zwei Cursus**, deren jeder wieder in die drei **Theile** 1) vom **Takte**, 2) vom **Treffen** und 3) vom **gutin Ausdrucke** und **Vortrage**.

A. Erster Cursus. Die ersten 11 §§ vom Takte enthalten allerdings das Dahingehörige in einer sehr bestimmten Sprache; aber dem Ref. ist dieser Anfang nicht pädagogisch genug. Der Beweis wird in seinen eignen Aufsätzen gegeben. Eben so wenig kann ihm der Anfang vom Treffen der Töne gefallen. Dagegen findet er die von C. Gläser sogenannten Canons auf den Taf. *VI VII* und *IX* sehr gut mit den §§ 22—26 gegebenen Texten, sie sind anzusehen als eine Erweiterung des bis dahin für diese Stufe gelieferten Singestoffes. Es ist also ein neues Verdienst, das sich Hr. C. G. erworben. Im Schulgesangbuche sind zu jeder Nummer deren noch mehr nachgewiesen. §. 27 wird die Tonleiter aufgestellt; §. 28 werden die Kinder mit den Tönen über der Tonleiter bekannt gemacht. Gegen diese und die folgenden §§. hat Ref. nichts zu erinnern. §. 4 werden die Töne

unter der ersten Tonleiter aufgesucht. Dies, sowie die Bezeichnung und Benennung der Octaven oder Tonfächer, desgleichen die alleinige Vorführung des Baßschlüssels findet Ref. gut.

III. Vom guten Ausdruck und Vortrage. Die hier gegebenen Bemerkungen sind soweit gut und es gehört mit unter die Verdienste des Hrn. C. G., zuerst mit deutsche Wörter zur Bezeichnung der Stärkegrade der Töne gebraucht zu haben. Am Schlusse dieses ersten Cursus belehrt der Verf. die Kinder noch über einige Musikzeichen, den Ruhepunkt, das Wiederholungszeichen rc. Aus dem Meisten spricht der verständige und erfahrne Musikus.

B. Zweiter Cursus. I. Vom Takte. Es kommen hier nun vorzüglich Noten oder Töne von verschiedener Dauer in einem Takte zur Uebung, wie überhaupt die schwierigern rhythmischen Aufgaben mit dem Punkte, den Triolen. Der Verf. hat das, was er hier gegeben, ganz richtig — Taktübungen genannt. Der Ausdruck „Rhythmik" wäre unrichtig hier, weil jene nur ein Theil derselben sind. Als rhythmische Uebungen müßten sie noch bedeutend anders sein.

II. Vom Treffen. Es werden hier nun zunächst die sogenannten halben Töne cis, dis rc vorgenommen, dann die sprungweisen Fortschreitungen, die andern Dur-Tonleiteen sowie auch die Moll-Tonleitern, alles soweit recht gut. Um die Sprünge desto eher zu treffen, sind am Schlusse des Ganzen harmonische Winke oder Mittel angegeben.

III. Vom guten Ausdruck und Vortrage. Hier werden die Vorschläge, die Verzierungen, der Triller rc gegeben. Zuletzt warnt der Verf. noch vor zwei Fehlern, nämlich vor dem Schreien, besonders bei Knaben, und vor der schlechten und undeutlichen Aussprache beim Singen. In einem Anhange werden noch verschiedene Zeichen und Ausdrücke gegeben, sowie zu einem andern eine Beschreibung des Weberschen Taktmessers.

Fassen wir das Durchgegangene zusammen, so ergiebt sich Folgendes. Diese kurze Anweisung zum Singen ist und soll sein im Kurzen, was Natorps beiden Cursus im Großen sind. Der gebildete Musikus ist nirgends darin zu verkennen; aber pädagogisch richtig hat der Verf. die Sache nicht immer getroffen, besonders die Anfangspunkte nicht. Die Tafeln, mit den Stephani-Muckschen verglichen, sind viel besser, entsprechen weit mehr ihrer Bestimmung, ihrer Idee; sie geben Nothwendiges. Auch die genaue Beziehung der Anweisung zu dem Schulgesangbuche ist noch ein ganz besondrer Vorzug, wie denn überhaupt

Hr. C. G. im Schaffen neuen Uebungsstoffes bedeutend glücklich ist. Kurz, er gehört mit zu den pädagogischen Schriftstellern in der Musik, auf welche oder vielmehr auf deren Sachen alle Schullehrer ebenfalls ein aufmerksames Auge haben müssen, um sie bald zu benutzen und anzuwenden. Nächstens mehr von ihm.

Methodisch-praktische Anleitung zum Notensingen für Lehrer und Schüler (?) in Bürger- und Landschulen sowohl als auch für den Privat-Unterricht von J. C. **Barre**, Cantor in Crölpa bei Saalfeld. Erfurt 1821, in der Kaiserschen Buchhandlung, in 8. S. XII und 65. Pr. 10 Gr.

Für Lehrer und Schüler ein und dasselbe Buch? — Wir wollen sehen! „Den Schüler gleich Anfangs auf die drei Hauptgegenstände des Singens, nämlich **Melodik**, **Rhythmik** u. **Dynamik** besonders aufmerksam zu machen, und ihn zum Voraus mit vielen Erklärungen zu quälen, hielt ich für unnütz." Das fragt sich doch noch sehr. — Der Verf. fängt nun an im ersten Abschnitt die Scala aus der Kirchenmelodie „Freu dich sehr, o meine Seele ꝛc." zu entwickeln. Ref. ist auch der Meinung, daß in evangelischen Schulen im Gesangunterricht sobald, als der methodische Weg es nur erlaubt, Choral-Melodieen mit vorgenommen und gut eingesungen werden müssen. Denn es ist zu sehr zu wünschen, daß die Kinder dieselben sobald als möglich in der Schule, in der Kirche, bei Begräbnissen und zu Hause mitsingen können. Aber eine Choral-Melodie gleich zum allerersten Anfang zu nehmen und an ihr die Töne der Scala herauszufragen, sie so zu zerpflücken und zu zerstückeln, das ist ihm ein **Mißgriff erster Größe**, eine Versündigung am Heiligen. Es ist grade so als wenn Jemand die Grammatik aus der Bibel herausfragen wollte. Weg mit dergleichen! — Nun kommt noch aber dazu, daß der Verf. nur die Linien, und nicht auch die Zwischenräume, zur Aufzeichnung der Töne benutzt; er kommt auf diese Weise in die ersten Zeiten der Notation zurück. Dann scheint diese Melodie eben nicht grade geeignet zu sein die natürliche Dur-Scala zu ergeben, sowie man gar nicht absieht, wie eine Zeile derselben grade einen Abschnitt des Buches begründen kann. Das ist eine schöne Eintheilung! — Und welche entsetzliche Zerstückelung dieser Worte!

Zweiter Abschnitt, deswegen vielleicht, weil er es mit der Zerstückelung der zweiten Zeile zu thun hat? — Hier wird nun gelehrt, daß man Töne auch auf Zwischenräume setzt und daß diese so gut, wie die Linien als Stufen zählen.

Dritter Abschnitt. Hier werden die Stufentöne mit Ziffern darunter bezeichnet und darnach bestimmt, wogegen nichts zu erinnern ist. Mehreres Andre scheint dem Ref. ohne Zweck und Plan, wenigstens ohne Nothwendigkeit dazustehen.

Vierter Abschnitt. Hier wird auch die Melodie: „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir ꝛc" in die Mißhandlung noch mit hineingezogen. Dann werden die Taktstriche erklärt, etwas auch von den Tetrachorden.

Fünfter Abschnitt. Die Mißhandlung des alten guten Liedes geht fort, zur Aufstellung der Töne 4, 5, 6.

6ter und 7ter Abschnitt. Hier werden Terzen, Quarten ꝛc mittelst der bekannten Hilfsnoten vorgenommen. Im 8ten Abschnitt werden, nachdem Septimen, Octaven, Nonen, Decimen noch mehr geübt sind, Choral-Melodieen vorgenommen, die nun allerdings vorgenommen werden können. Im 9ten Abschnitt werden die verschiedenen Noten vorgeführt, wo ganze Taktnoten auch ganze Schläge, halbe Taktnoten halbe Schläge genannt werden. Dann verschiedene Taktformen (also keine Rhythmen) im 4/4, 2/4, 3/4 (ist ein Rhythmus) 3/8, 6/8 Takte. Im 10ten Abschnitt kommt vom Punkte, der Triole, Sextole ꝛc, im 11ten von den Wiederholungs- und andern Zeichen. Im 12ten Abschnitt: Jetzt—etwas ganz Neues: Es kann nämlich eine jede kleine Secunde zu einer großen, und umgekehrt eine jede große Secunde zu einer kleinen gemacht werden; und eben so verhält es sich mit allen übrigen Intervallen, als Terzen, Sexten ꝛc und dieses geschieht durch die Erhöhung oder Erniedrigung eines Tones um eine kleine Stufe, wobei das ♯ und das ♮ vorkommen. Abschnitt 13 ist Fortsetzung. Das Ganze gehört aber so mehr in eine Harmonie-, als in eine Gesanglehre. 14ter Abschn. Dur und Moll werden erklärt und noch manches andre nicht dahin Gehörige, als f. p. cr. Allegro ꝛc. 15ter u. 16ter Abschnitt noch Fortsetzung über Dur und Moll, meist unpädagogisch, wenn nicht unverständlich. Der Verf. will auch, wie Doct. Heinroth, von den Durtonarten nur C, G und F, und von den Molltonarten A, D und E getrieben wissen in Volksschulen, worin man ihm beistimmen kann. 17ter Abschn. über die Aussprache beim Gesange, das Athemholen ꝛc, den einige gute Gesänge sich anschließen. In einem Anhange werden die Namen c d e f g ꝛc für die Töne gegeben, etwas sehr spät, und dann die Schlüssel.

Endurtheil: Der Verf. mag es recht gut gemeint haben mit der Herausgabe seiner Anleitung, aber jede Seite liefert fast

die Beichte, daß es besser gewesen wäre, er hätte die darauf verwendete Zeit lieber auf das Studiren der bessern oben bereits angezeigten Gesanglehren Anderer zum Behuf seines Unterrichts im Singen verwendet. Das Meiste ist so unklar, so unnatürlich ausgedrückt, daß man Mühe hat es zu verstehen.

Die ganze Eintheilung des Buches ist sehr wenig logisch, so wenig wissenschaftlich, daß man, ohne dem Verf. Unrecht zu thun, sagen kann: die Wissenschaft, das Fach hat durch dieses Buch wenig oder gar nichts gewonnen, und Jedem, der es bisher gebraucht hat, ist der Rath zu geben, es schleunigst bei Seite zu legen und sich an eine andre bessere Gesanglehre zu halten, indem der Verf. wenig oder gar keinen Beruf hatte, eine zu schreiben oder herauszugeben.

Ref. hat es sich zur Pflicht gemacht, das Gute anzugeben, wo er es nur findet. Aber was für ein Gallimathias ist die Vorerinnerung gleich? — Hin und wieder kommt wohl ein guter Gedanke vor, als: „Der Schüler muß ja ohnehm etwas nach dem Gehör singen, ehe man den Unterricht im Notensingen mit ihm anfangen kann ꝛc." Meiner Erfahrung zu Folge ist diese Methode, die Intervalle (nämlich durch das mehrmalige Singen einer bekannten stufenweis fortschreitenden Choral-Melodieenzeile) treffen zu lernen, für den Schüler weit leichter, anziehender und sicherer, als wenn er die Secunden, Terzen ꝛc oder wie es jezt Viele thun, erst die Octaven, dann die Quinten, Terzen ꝛc bloß durch Nachsingen der angegebenen Töne einüben soll. Eben so möchte auch das gehen, was der Verf. über den Ton und Laut, über die Eigenschaften des erstern, über Takt, über den Werth der Noten ꝛc sagt: aber wie geht und steht das durcheinander!? —

In diesem Jahre 1821 ist in Magdeburg bei W. Heinrichshofer erschienen: „Praktische Singschule oder Anweisung für Lehrer und Schüler (?), welche sich selbst im Gesange unterrichten wollen (?), von J. J. Wachsmann. Erster Cursus erstes Heft (1822) in 4to 40 S., 2tes Heft 28 S. in 4to, Preis 20 Gr."

Also wieder eine Singschule für Lehrer und Schüler zugleich? und noch dazu, welche sich selbst im Gesange unterrichten wollen? — Ref. begreift nicht, wie das wohl möglich, geschweige denn, daß er ein Buch zu diesem Behuf herausgeben würde. Denn es ist sein Grundsatz: dem Halben, Schiefen und Schlechten nie Vorschub zu thun. — Hr Wachsmann steht übrigens in dem Rufe, ein guter Gesanglehrer und

ein guter Chor-Director zu seyn. Er sagt in der Einleitung, daß eine brauchbare Singschule ihm dringendes Bedürfniß gewesen. Nach den vorhandenen konnte er nicht gut unterrichten, theils wegen der darin herrschenden Unordnung, theils auch wegen ihrer Unvollständigkeit oder zu großen Weitschweifigkeit. Er entwarf sich daher selbst einen Unterrichtsplan, den er immerfort verbesserte. So entstand diese Singeschule. Sie besteht aus zwei Heften, von welchen das eine alles das, was der Schüler üben und lernen soll, das andre aber die Anweisung für den Lehrer — enthält. Dazu haben noch eine Sammlung von Choral-Melodieen und eine Sammlung von ein-, zwei- und dreystimmigen Liedern kommen sollen, von denen Ref. nicht weiß, ob sie seitdem wirklich hinzugekommen sind; ihm sind sie wenigstens nicht zu Gesichte gekommen.

1) Notenkenntniß, dahin sind gerechnet die Linien, die Schlüssel, die Noten selber, die Tonleiter, die Kreuze, die Bee, die Pausen ꝛc. 1) Taktarten. Takteintheilung. 3) Intonation. Tonbildung. 4) Tonarten. 5) Intervalle. 6) Aussprache (meist nach Nägeli). 7) Takt und Rhythmus (letzterer sehr richtig aufgefaßt und erklärt). 8) Tempo (nebst den Bezeichnungen dafür). 9) Tonverhältnisse nach Stärke und Schwäche (Dynamik). 10) Kunstwörter. 11) Vorübungen zum mehrstimmigen Gesange (Man theile zuerst die ganze Klasse in drei Stimmen ꝛc; Ref. würde meinen, daß es pädagogisch-richtiger wäre, sie zuerst in zwei Stimmen zu theilen). 12) Wesentliche Manieren. 13) Stimmbildungs-Uebungen (Solfegge). Zuletzt Bemerkungen, daß nach der sechsten Uebung immer eine halbe Stunde Choral gesungen werden kann ꝛc. Zu jedem dieser Abschnitte sind in dem andern Hefte meist recht gute Beispiele in reichlicher Anzahl gesetzt, so daß diese Singschule mit Recht eine praktische heißt.

Ref. gesteht, daß wenn er seinem Unterrichte ein ähnliches Werk zum Grunde legen würde, er gewiß Musikdir. Wachsmanns Hefte wählen werde. Das Buch hält sowohl im Maße, als auch in der Methode die gute Mittelstraße. Es ist äußerst verständig, planmäßig und sorgfältig geschrieben. Der geehrte Verf. reihet sich rühmlich an Natorp, Stephani — Muck, Gläser ꝛc an. Die Beispiele bekunden den guten, erfahrnen Gesanglehrer.

Nun ist dem Ref. noch ein Werk aus dem Jahr 1821 bekannt, nämlich „Chorgesangschule von Mich. Traugott Pfeifer und H. G. Nägeli. Zweite Hauptabtheilung der vollständigen und ausführlichen Gesangschule." Dieses ist

aber ein so gewichtiges und in seiner Art bis daher so einziges Werk, daß der Ref. glaubt, es werde die Darlegung und Besprechung desselben am besten für das nächste Heft der Eutonia aufgehoben. Wundern muß man sich, daß dieses klassische Werk weder in einer Zeitschrift auf eine seinem Werthe entsprechende Weise zur Anzeige gebracht worden, noch auch sonst den Gesanglehrern gehörig bekannt und von ihnen wohl benutzt zu werden scheint.

Ehe dieser Abschnitt geschlossen wird, muß noch eine Schrift erwähnt werden, welche eigentlich der Zeit nach schon im zweiten Hefte oder doch gleich zu Anfange dieses Aufsatzes hätte erwähnt werden sollen, was lediglich aus Versehen unterlassen worden. Der Titel heißt: „Leitfaden zum praktischen Gesang-Unterrichte für Elementarschulen, besonders auf dem Lande, von F. Wilke, Lehrer am Friedrich-Wilhelms-Gymnasio, Cantor und Organisten zu Neu-Ruppin. Nebst einer Abbildung des Octochords. Berlin bei F. Maurer, 1812 in 4to 68 S." Preis 12 Gr.

Das Werkchen hat zwei Abtheilungen, deren erste eine vorbereitende Anweisung für den Lehrer, die andre aber den den Schülern zu gebenden Unterricht enthält.

Es kommt dann eine mehrere Seiten lange Beschreibung über den Gebrauch und die Stimmung des genannten Octochords, das Ref. höchst schwerfällig zu diesem Zweck findet. Unter allen Instrumenten zur Begleitung oder Führung des Gesanges sind das Pianoforte und die Violine schon die besten, die letztre besonders bei vollen Klassen von 60—100 Kindern, jenes muß jedoch reingestimmt sein und diese rein gespielt werden. Also weg mit den Fesseln! Der Gesanglehrer gehe und stehe, wo möglich, ohne Instrument unter den Kindern; denn sie sollen ja kein Instrument spielen, sie sollen singen lernen und da müssen sie den Lehrer auch singen hören. Nur wenn der Lehrer von dem vielen Sprechen schon müde, wenn er heiser ist, mag es ihm erlaubt sein, ein Instrument zu seiner Hilfe zu gebrauchen. S. 10 erinnert, wünscht und empfiehlt der Verf. zuviel und vielerlei, und denkt nicht dran, daß man das fast jedem andern Unterrichtsgegenstande auch vorsetzen kann. Wozu das? Die erste Lection ist „Methode beim Unterricht zum mechanischen(?) Gesange" überschrieben. „Den Unterricht sogleich auf alle Schüler der Schule anwenden zu wollen, wäre unter den Umständen, wenn der Lehrer bis jetzt nur wenig oder wohl gar keine Kenntnisse von der Musik hätte, nicht zu empfehlen (?!)" Ist das

möglich? hat der Verf. mit den damaligen Bewegungen in der gesammten Musik- und Schulwelt können so undekannt bleiben? Ref. hält dem Verf. nur ein Paar Sätze vor: Nur die Unterrichtsgegenstände, welche sich unter andern mit ganzen Klassen betreiben lassen, gehören in die öffentliche Schule. Läßt sich Gesangunterricht nicht mit einer ganzen Klasse betreiben, so gehört er gar nicht in die Schule. Und das müßte man fast glauben, nach des Verf. Aeußerung. Es ist aber, zum Glücke, falsch. Uebel ist es, daß der Verf. vor lauter Reden und Erinnern gar nicht zur Sache kommen kann. Besser ist es, die Masse der Bemerkungen zu vertheilen und Sorge zu tragen, daß sie grade da angebracht werden, wo sie hingehören; wie denn überhaupt in dergleichen, wenn man nicht der Jugend, wie geschwätzige alte Leute, zur Last werden will, Maaß gehalten werden muß. Der Verf. fängt endlich S. 19 mit den Schlüsseln und Noten auf eine eben nicht ganz zweckmäßige Weise an. Wozu sollen den Jungen gleich sämmtliche Schlüssel? einer ist genug nach der Erklärung von S. 19 oben. Es folgt dann S. 22 das Finden (oder Suchen) der Octaven, Quinten und Terzen, auf- und abwärts, die letztern bald klein bald groß. Von da geht der Verf. gleich zu den Dur- und Moll-Accordtönen. Dann kommt in derselben Art das Finden(?) der Secunden und der Scala, der reinen Quarten, der großen und kleinen Sexten, ingleichen der großen und kleinen Septimen, d. h. es werden bei Jedem die bekannten Hilfsmittel oder Vortheilchen mitgetheilt. Dann kommt von den Versetzungszeichen, von der Eintheilung der Noten, ingleichen von der Art, den Takt zu schlagen rc.

Das und soviel dürfte genug sein, um das Verhältniß, den Werth und die Brauchbarkeit dieser Gesanglehre zu den andern anzudeuten.

Auffallend ist es, daß grade die weniger bedeutenden Gesanglehren aus jener Zeit, nämlich die von C. Schulz, Wilke, Koch rc in der musikal. Zeitung fast allein u. mit großem Weihrauch recensirt sind, während die andern bessern Werke, welche das Fach wahrhaft gefördert haben und noch fördern können, kaum erwähnt sind. Wie lautete die erste Beurtheilung über Nägeli's Gesangbildungslehre? Wo findet man etwas über Natorps trefflichen Werke? wo über das Werk von Stephani, Muck und Martius? Ja, Ref. hat von 1812 an zehn bis zwölf Jahrgänge nachgeschlagen; er hat fast kein einziges tüchtiges Werk beurtheilt gefunden, geschweige denn den Zusammenhang der einzelnen Bemühungen, oder den Zustand des Fachs

zu jener Zeit dargestellt, noch sonst aufmerksam machen sehen auf das, was in methodischer Hinsicht noch Noth thut. Daraus kann man sich abnehmen, in welchen Händen die musikalische Kritik damals gewesen oder wie sie gehandhabt worden.

(Fortsetzung folgt in einem der nächsten Hefte.)

C. Biographieen.

1) Friedrich Wilhelm Berner,

geb. den 16ten Mai 1780 zu Breslau und gest. den 9ten Mai 1827 ebendaselbst als Lehrer u. Director der Musik an der Universität und am Königl. evangel. Schullehrer-Seminar, so wie auch Ober-Organist an der Elisabeth-Kirche.

Friedrich Wilhelm Berners Vater, Joh. Georg Berner, war Ober-Organist an der Elisabeth-Kirche und für seine Zeit gewiß ein geachteter Orgelspieler. Nebenbei hatte er die Concession, Musiken bei Hochzeiten und Bällen machen zu können. Beide Eltern waren sonst schlichte Bürgersleute; der Vater jedoch, nach alter Art und in Folge seines hitzigen Temperaments, etwas rauh und hart, die Mutter dagegen still und sanft.

Unser Berner erhielt in seinem fünften Jahre bereits den ersten musikalischen Unterricht, namentlich auf dem Klaviere, als dem Haupt-Instrumente damals, dann auch im Gesange, im Paukenschlagen rc, natürlich von seinem Vater, und machte so schnelle Fortschritte, daß er schon im sechsten Jahre zu den Musiken die Pauken schlagen, und im siebenten als angestellter Discantist bei der Elisabeth-Kirche Arien von Hasse, Graun, Hiller rc, wenn auch nur nach Art solcher Chor-Knaben, vortragen konnte. In seinem neunten Jahre spielte er in einer Concertgesellschaft ein Concert auf dem Pianoforte und erhielt allgemeinen Beifall, und in seinem dreizehnten wurde er als zweiter Organist bei der mehrgenannten Kirche förmlich angestellt, wie er denn seinem Vater bei den genannten Musiken sehr frühzeitig mannigfaltige Hilfe leisten mußte.

Er hatte noch einen und zwar jüngern Bruder, mit Namen Heinrich Ludwig. Beide wurden ziemlich auf gleiche Weise und zu gleicher Bestimmung erzogen, nur daß Friedrich, als

der ältere, etwas strenger gehalten und von ihm in jeder Hinsicht mehr verlangt wurde; dem jüngern dagegen, als dem Lieblinge des Vaters, scheint Manches nachgesehen worden zu sein.

Obschon nun Friedrich Wilhelm Berner durch die guten Fortschritte auf mehreren Instrumenten, sowie auch durch einige ziemlich glückliche Versuche im Componiren, indem er bald da bald dort den Musikgehilfen seines Vaters einen Tanz u. dgl. von sich, verstohlner Weise mitauflegte, unverkennbare Spuren eines bedeutenden musikalischen Talents an den Tag gelegt hatte, so war es doch keinesweges die Absicht des Vaters, diesen seinen Sohn der Musik ganz zu widmen; vielmehr wünschte und hoffte er in demselben künftig einmal einen wackern und ehrenfesten Prediger zu erblicken.

Beide Söhne, und Friedrich Wilhelm zu diesem Behuf ganz besonders, besuchten das Elisabeth-Gymnasium, allein, wie das die Berufs- und Lebensverhältnisse des Vaters sehr natürlich erklären lassen, vielleicht nicht ohne manche Versäumniß. Indeß der ältere scheint sich doch noch bis in eine obere Klasse hinausgearbeitet zu haben; wenigstens war er dem von Allen, die ihn gekannt, immer noch gleich hoch und außerordentlich verehrten Füllebarn nicht unbekannt geblieben. Dieser große Schulmann, welcher die ganz besondre Gabe gehabt, junge Leute für das, wozu sie die meisten Naturanlagen hatten, zu bestimmen und anzuregen, hatte wahrscheinlich hier Vater und Sohn dahin disponirt, daß jener Lebensplan aufgegeben wurde, und der letztere sich von nun an der Musik ganz widmete, wiewohl bis dahin von ersterem keine Gelegenheit versäumt worden war, denselben in der Musik so vollkommen als möglich auszubilden.

Da Friedrich Berner um diese Zeit beim Vater wahrscheinlich Alles durchgemacht hatte, was dieser ihm lehren und zeigen konnte, so war es von dem letztern, der wegen seiner Strenge und Ungeduld vielleicht so nicht eben der beste Informator war, ein recht guter Gedanke, daß er dem Sohne in den höhern Zweigen der Musik den Unterricht eines gewissen Franz Gehirne, Chorregenten an der Matthias-Kirche, verschaffte, welcher in dem Rufe stand, damals den Generalbaß und den Contrapunkt unter allen Musikern in Breslau am besten zu verstehen. Derselbe nun, obschon auch etwas finsterer Natur und verschlossen, soll sich des jungen Berner jedoch mit väterlicher Liebe angenommen, seine Ausarbeitungen mit Fleiß durchgesehen und verbessert, und ihn nach Jahr und Tag mit den Worten entlassen haben, daß er ihm nichts mehr zu lehren wisse. Unser Berner erinnerte sich

dieses guten alten Lehrers stets dankbar und eine von demselben corrigirte, mit Ziffern versehene Composition bewahrte er sorgfältig auf.

Auch für mehrere Vervollkommnung auf verschiedenen Instrumenten wurde nun ernstlich gesorgt. Ein auf mehrern Instrumenten sehr geschickter Hoboist beim damaligen Regimente Dalfs, Namens Reichordt, unterrichtete ihn auf dem Violoncell, dem Horn, dem Fagott, auf der Klarinette und im Paukenschlagen. In dem letztern erlangte der Friedrich Berner gar bald eine Art Berühmtheit, so daß er auch noch später eine vorzügliche Kenntniß von der Behandlung dieses Instruments hatte, welche namentlich Carl Maria v. Weber so schätzte, daß er im Jahr 1825 einen jungen Mann aus Dresden nach Breslau zu Bernern schickte, mit dem Gesuch, demselben auf diesem Instrumente möglichst auszubilden. Die Flöte lernte er bei einem gewissen Adam, der damals in Breslau der geschickteste Flötenbläser war, und setzte später mehrere ziemlich gelungene Sachen für dieses Instrument, als Variationen, Quartetten, Concerte sogar ꝛc.

Mit demselben Adam machte er einmal eine kleine Reise, etwo nach Liegnitz. Bei ihrer Zurückkunft nannte er sich zur Belustigung über die frühere Sitte, alles zu italienisiren, als man sie im Thore nach ihre Namen frug, Bernardi und seinen Reisegefährten Adami. An dergleichen belustigenden Einfällen war er überhaupt sehr reich und darum sein Umgang sehr angenehm und beliebt.

In seinem sechszehnten Jahre wurde Berner als Klarinettist bei dem Theater mitangestellt und ist als solcher sechs bis acht Jahre dabei geblieben.

Außerdem scheint er in dieser Zeit schon auch viele Privatstunden in der Musik gegeben zu haben, besonders auf dem Klaviere oder Pianoforte, das er selber bereits mit großer Fertigkeit spielte. Das dadurch verdiente Geld soll er meist zum Ankauf neuer Musikalien und musikalischer Lehrbücher, so wie auch auf Instrumente sehr nützlich verwendet haben. Auch trieb ihn seine große Musikliebe oft zu kleinen Reisen nach Orten in Schlesien, wo eben große Musiken aufgeführt wurden. So erzählte er, mehrere Mal, um solche zu hören oder bei solchen mitzuspielen, mit wenigem Gelde in der Tasche, nach dem damals sehr musikalischen Schweidnitz zu Fuße gegangen zu sein.

Der für ihn höchst lehrreiche Zutritt zu dem ausgezeichneten Prof. Fülleborn scheint selbst über die Schulzeit hinaus ihm

noch vergönnt gewesen zu sein, wie denn überhaupt die Rednergabe, die trefflichen Ansichten und Herzensergießungen dieses Mannes über Künste und Wissenschaften auf Bernern gleichsam electrisch schienen gewirkt zu haben, namentlich seine freundliche Behandlung gegen die Strenge im väterlichen Hause ihm nicht anders als höchst wohlthätig sein mußte. **Berner** wenigstens erinnerte sich oft und sichtbar gern jener Zeiten oder Stunden, welche er in Fülleborns Nähe und wohlwollendem Umgange genossen hatte. Einstmals hatte ihn Fülleborn auf sein Zimmer gerufen und ihm seine ganze gesammelte musikalische Bibliothek — Türks Generalbaßschule — geschenkt, ihm aber auch dabei nachdrücklich aufgemuntert, sich mit der Musik und ihrer Literatur recht ernstlich zu befreunden, die Tonkunst von ihrer wissenschaftlichen und besonders ästhetischen Seite aufzufassen und zu seinem Haupt-Studium zu machen.

Dieser tiefblickende Pädagog mochte in **Berners** geistigen und gemüthlichen Anlagen doch wohl mehr als einen gewöhnlichen Musiker erblickt haben. Er ermahnte ihn daher angelegentlich, seine einmal angetretene Künstler-Laufbahn mit allem Ernst und mit der möglichsten Anstrengung zu verfolgen und gab ihm öfter selbst verfaßte Gedichte, die derselbe in Musik setzen sollte. Eine Anzahl solcher **Fülleborn-Berner**schen Lieder befindet sich in der „**Schlesischen musikalischen Blumenlese** bei **Graß, Barth u. Comp. zu Breslau**“ herausgekommen — und zeichnet sich durch Gemüthlichkeit des Dichters sowohl als des Componisten gleich rühmlich aus. Es seien hier vorzugsweise nur folgende erwähnt: „Lied zur Feier des hundertjährigen Preussischen Königthums, Jahrg. 1. Heft 1. — **Dyheenfurth**, Heft 2. — **An die Hütte der Einsamkeit in Carlsruh**. Heft 3. — **Lob des Sprudels in Carlsbad**. Jahrg. 3. Heft 1. — Die Musik, Heft 2.

Unser **Berner** war so jetzt auf dem besten Wege; sein Fleiß war unermüdet, das ihm noch Mangelnde sich zu verschaffen und die Lükken in seinem Wissen immer mehr auszufüllen. **Türk** in **Halle** war damals für Viele das Orakel, Ideal und Idol, besonders auch in Schlesien, indem die meisten studirenden Schlesier die Universität **Halle** besuchten und dadurch zwischen genannter Universitäts-Stadt und Schlesien ein fast ununterbrochener lebhafter wissenschaftlicher Verkehr Statt fand. Viele, besonders Theologen, kamen von Halle zurück und waren von dem dort in der Musik Gehörten erfüllt, wie denn auch wirklich **Türk** für die damalige Zeit sehr viel geleistet hat, gleich **Forkeln**

zu Göttingen. Was Wunder also, wenn **Türks** Schriften, obgleich durch kein neues System ausgezeichnet, sondern nur mehr wegen ihrer sorgfältigen und zweckmäßigen Compilation immer schätzbar, so beliebt waren. Wirklich soll **Berner** zu seiner Zeit über die Bekanntschaft mit **Türks** Schriften sehr erfreut gewesen sein und sich an denselben nicht haben satt lesen und studiren können. Hiezu kamen dann nach und nach die Werke von **Marpurg, Kirnberger, Hiller, Albrechtsberger,** später wohl auch noch die ältern, von **Fux, Mattheson, Riepel** etc.

Ob **Berner** selber in frühern Jahren ein Mal in **Halle** gewesen, wie ein früherer Biograph von ihm versichert, hat sich nicht bis zur Gewißheit ermitteln lassen; dagegen aber scheint eine Reise mit seinem Vater zu dem damals sehr berühmten Organisten **Nicolai** in **Görlitz** außer Zweifel zu sein. Und daß er diesen Orgelspieler gehört hatte, scheint auf sein Orgelspiel von dem bedeutendsten Einflusse gewesen zu sein. Ihm war durch diesen Meister gewiß eine neue Welt aufgegangen. Er verwarf von jener Zeit an das galante Orgelspiel, wie er es bei seinem Vater gelernt hatte, und wählte dafür die mehr gebundene, strenge Manier, studirte **Bach** und **Kirnberger**, und strebte mehr ein harmonisch-gebildeter als durch bloße Fingerfertigkeit einnehmender Organist zu sein. Doch muß man nicht denken, daß diese Metamorphose gleich mit einem Male vor sich gegangen, es haben auch noch spätere Jahre, wie wir sehen werden, dazu beigetragen. **Berner** gefiel sich zwar in seinen Erzählungen über seine Bildung Andre glauben zu machen, daß er Alles durch sich allein geworden, indeß schon in dem Bisherigen liegen genug Thatsachen, die das Gegentheil beweisen, und in dem Folgenden werden deren noch mehrere kommen, welche zur Genüge darthun, daß seine Bildung, obgleich er keine großen Reisen gemacht, doch von mehreren sehr günstigen Umständen begleitet wurde, abgesehen, daß Breslau so reich ist an Musikaufführungen, wie vielleicht nicht noch drei bis vier andre Städte in ganz Deutschland.

Dahin gehören unter andern zunächst und besonders die **Vorlesungen** über Generalbaß und besonders über den Bau der Musikstücke in ästhetischer Hinsicht, welche der Prof. **Siebigk** *), Lehrer und Inspector am hiesigen Friedrich-Wilhelms-

---

*) Dieser **Siebigk**, geb. zu Dessau, war, allem Vermuthen nach sowohl auf dem **Klaviere**, das er höchst meisterhaft gespielt haben soll, als auch in der Theorie ein Schüler des sehr geschätzten Rust, und hatte auch in Leipzig studirt. Bald nachdem er in Schlesien ein-

Gymnasium von 1797 bis 1805 (darauf als Domprediger nach Halle versetzt, wo er 1807 gestorben), in den letzten neunziger Jahren vor einer bedeutenden Versammlung von Musikern und Dilettanten hielt und welchen **Berner** auch mit beiwohnte.

Demnächst war es wohl **Wölfl's**, des genialen Virtuosen auf dem Pianoforte, mehrmaliges Auftreten zu Breslau (Siehe Schles. Provinzialblätter, Mai 1800 S 448), welches für **Berners** Pianofortespiel, wie er sich oft auch selber äußerte, von außerordentlich großem, entscheidendem Einflusse war. Durch diesen seltenen Künstler bekam B. erst ein recht großartiges Ideal, dem er von da an auch aus allen Kräften nahe zu kommen strebte.

Außerdem war auch **Anselm Weber** mehrere Wochen im Sommer dieses Jahres das **erste** Mal zum Besuch in Breslau, der gewiß für Musiker, wie **Berner** in mancher Hinsicht interessant genannt werden konnte.

Dann war es wohl vorzüglich **Abt Vogler**, dieser große geniale Orgelspieler, der um 1801 nach Breslau kam, auf der großen Orgel in der Elisabeth-Kirche sich hören ließ und auf unsern **Berner**, der damals grade so recht empfänglich war für dergleichen, gewiß einen großen Einfluß ausübte. Allerdings bei und von diesem Manne gab es mancherlei zu lernen. **Voglers** ausgezeichnete Art zu registriren oder die Register zu mischen und dem Charakter der gezogenen Register gemäß aus freier Hand zu spielen, sein höchst ausgebildeter, körniger, kräftiger, vielsagender, ausdrucksvoller, kurz origineller Orgelstyl, seine Behandlung des Chorals wie überhaupt der Orgel mußten wohl auf **Bernern** einwirken; sie bildeten ihn wahrscheinlich am meisten mit zu dem großen Organisten, der er später war. Sonderbar, daß Berner in **Voglers** System nicht weiter eingegan-

---

heimisch geworden, gab er unter andern in den Provinzialblättern nach und nach vier Briefe „**über die Musik in Breslau, nebst Bemerkungen über die deutsche Musik überhaupt** (Dec. 1797, Juli 1798, Mai 1799 und Mai 1800), dann über **Haydn's Schöpfung** (April 1800), und über das **Beurtheilen der Tonkünstler** (April 1802)" heraus. Er scheint um diese Zeit, wenn nicht der Einzige, welcher in Schlesien über Musik geschrieben, so doch eine Art Mittelpunkt für die gewesen zu sein, welche nach wissenschaftlicher Musik-Bildung strebten und überhaupt Andre dafür sehr angeregt zu haben. Viele, welche den thätigen Mann gekannt und auch wohl an seinen Vorlesungen Theil genommen haben, erinnern sich noch mit vielem Vergnügen an ihn. In der Schles. musikalischen Blumenlese finden sich ebenfalls Compositionen von ihn.

gen und eben so wenig recht heimisch in seinen Schriften zu sein schien. Die Sache wird einigermaßen dadurch erklärbar, daß er Voglern mehr als Orgelspieler sich zum Muster und Ideal genommen, durch die Simplificationsgeschichte aber sich vielleicht zu sehr vom Lesen und Studiren seiner theoretischen Werke möchte haben abschrecken lassen.

Im Jahr 1803 wurde bei dem hiesigen Kaufmann Jac. Conrad Zahn eine Quartett-Gesellschaft errichtet, von der Fr. Wilh. Berner die Seele oder das thätigste Mitglied gewesen zu sein scheint. Er hatte dazu selber die Statuten entworfen und führte über ihren Fortgang ein eignes Protokoll. Außer den beiden genannten waren ordentliche Mitglieder: der Cantor Herrmann, Diaconus (jetzt Senior) Assig, Christian Friedrich und Carl Alexander Uber ꝛc.; Ehren-Mitglieder: der Flötenspieler Adam, Fr. Wilh. John ꝛc. Als Gäste wohnten diesen Quartetten öfters bei: Musik-Director Deutsch, Concertmeister Dötzer, Löhnis, Wollo ꝛc. Es wurden da die Quartetten (besonders mit für die Flöte) von Hofmeister, Mozart, Romberg, Pleyel, Devienne, Hayd'n, Schneider, Krentzer, Rhode, Hugot, Krommer ꝛc gemacht; auch mehrere Concerte für die Flöte von A. E. Müller, Devienne, Krommer, André, Hugot ꝛc, und für das Violoncell von Arnold ꝛc. Auch legten Fr. Wilh. Berner und die Gebrüder Uber sehr oft eigne Compositionen auf, ersterer für mehrere Instrumente, auch häufig für Gesang (wie denn überhaupt Vocal-Quartetten für Männerstimmen die eben damals im Aufkommen gewesen zu sein scheinen, recht fleißig mit vorgetragen wurden); die letztern gewöhnlich für das Violoncell. Es scheint im Ganzen ein sehr heiterer Verein gewesen zu sein, der Bernern gewiß mannigfaltige Gelegenheit darbot, sein Talent in mehrfacher Hinsicht auszubilden und sich für Anderes zu befähigen. Besonders war der dadurch veranlaßte fleißige Umgang mit den beiden genannten Brüdern, Friedrich u. Alexander Uber, von denen der ältere in Halle gewesen und bei Türk Manches gesehen und gehört hatte, gewiß nicht ohne bildenden Einfluß auf Berner. Beide haben sich nachmals als wackre Männer in der musikalischen Welt ausgezeichnet. Jener ist, wie bekannt, als Cantor an der Kreuzschule zu Dresden, dieser als Capellmeister beim Fürsten v. Carolath gestorben.

Ausgezeichnet wurden in dieser Gesellschaft einige Geburtstage und der Neujahrsabend gefeiert, sogar mit kleinen Opern

und Comödien, wobei unser Berner immer mit der thätigste und gewiß oft in seinem Elemente war. Der Verein dauerte bis in den Mai 1806. Eine Folge dieses Quartett-Vereins war die vieljährige sehr innige Freundschaft zwischen Bernern und dem jüngern Zahn, jetzt Freigutsbesitzer in Tschirne bei Breslau.

Während dieser Zeit, nämlich im Jahr 1804, fanden auch zwei große Aufführungen des Requiem's von Mozart Statt, von denen die erste dem Andenken des tief betrauerten Füllebornz galt. Wer da weiß, wie bereitwillig Berner bei solchen Unternehmungen mitwirkte, wird sich ohnehin denken, daß er namentlich bei dieser Aufführung, welche dem Manne galt, dem er so viel verdankte, nicht der letzte wird gewesen sein. Ueberhaupt um sich eine gehörige Vorstellung von der Musik-Thätigkeit Berners zu machen muß man wissen, daß es in Breslau außer den gewöhnlichen Kirchenmusiken schon damals im Winter an drei bis vier Tagen in der Woche feststehende Concerte gab und außer diesen die jährlich wiederkehrenden Aufführungen der Schöpfung von Hayd'n und des Todes Jesu von Graun, — das Theater noch ungerechnet, in welchem Berner um diese Zeit mitspielte oder sonst Theil nahm. Dann wolle man nicht vergessen, daß er in dieser Zeit neben seinem Organisten-Amte viele Privat-Stunden gab und sich selber im Pianofortespiel vorzüglich zu vervollkommnen suchte. Man kann denken, daß so wohl alle seine Zeit hingenommen wurde. Gleichwahl hat er nebenbei noch fleißig componirt, wie das ein Verzeichniß seiner Compositionen nachher ausweisen wird.

Um das Jahr 1804 wurde Carl Maria v. Weber *) als Musikdirector an das hiesige Theater berufen. Auch fanden sich um

---

*) Carl Maria v. Weber, geb. 1786 zu Eutin im Holsteinschen, in seiner frühesten Jugend sorgfältig erzogen, verdankte nach seinem eignen Geständnisse den wahren besten Grund zur kräftigen, deutlichen und charactervollen Spielart auf dem Klaviere, und die gleiche Ausbildung beider Hände dem braven, strengen und eifrigen Hauschkel in Hildburghausen (1796—97). Dann brachte ihn sein Vater nach Salzburg zu Michael Hayd'n, wo 1798 sein erstes Werk 6 Fughetten gedruckt wurden. Ende 1798 kam er nach München, wo er bei Vallesi Unterricht im Singen und in der Composition bei dem Hof-Organisten Kalcher erhielt. Dem klaren, stufenweise fortschreitenden, sorgfältigen Unterrichte des letzten dankte er größtentheils die Herrschaft und Gewandheit im Gebrauch der Kunstmittel, vorzüglich in Bezug auf den reinen vierstimmigen Satz, die dem Tondichter so natürlich und geläufig werden müssen, soll er rein sich und seine Ideen auch dem Hörer wiedergeben können. Spä-

dieselbe Zeit die Gebrüder Pixis in Breslau ein, gaben mehrere Mal Concerte und hielten sich so eine geraume Zeit hier auf. Mit dem Erscheinen dieser Männer in Breslau fängt für Berner eine neue, sehr bedeutende Kunstperiode an. Carl Maria v. Weber und der jüngere Pixis waren große ausgezeichnete Virtuosen auf dem Pianoforte; besonders hatte der erste als hoffnungsvoller Componist und als junger feuriger Musik-Dirigent die Aufmerksamkeit des Publikums in hohem Grade auf sich gezogen. Sie waren übrigens mit Bernern ziemlich in gleichem Alter und noch mehr mit ihm verwandt in Talent, Neigung und Kunststreben. Und so bildete sich bald unter ihnen eine genaue Freundschaft, welche von der gegenseitigen Liebe zur Tonkunst getragen wurde. Sie tauschten untereinander ihre Kenntnisse, Gedanken und Ideen fleißig aus; es herrschte eine freundliche Rivalität zwischen ihnen. Es ist namentlich der gegenseitige Einfluß Webers und Berners nicht zu verkennen. Jener war in Deutschland schon viel herumgereis't und hatte in den großen Städten viel gesehen und gehört; derselbe hatte mehrere tüchtige Lehrer gehabt und war damals schon vielseitig angeregt und gebildet; überhaupt auch mit noch größerm Genie ausgerüstet, wirkte er auf die Form einiger Musikgattungen, namentlich auf die Behandlung des Liedes und des Pianofortes, bei letzterm in einem Grade ein, der demjenigen nicht entging, welcher Sachkennt-

ter (1801) kam er noch einmal nach Salzburg und dann machte er mit seinem Vater eine musikalische Reise nach Leipzig, Hamburg ꝛc. Um 1802 kam er nach Wien und lernte da den Abt Vogler kennen, der mit uneigennütziger Liebe den Schatz seines Wissens vor ihm aufschloß. Wahrlich, schreibt C. M. v. Weber, wer so wie ich und einige Wenige nach Gelegenheit hatte, diesen tieffühlenden starken Geist, seinen unerschöpflichen Reichthum an Kenntnissen, und die feurige Anerkennung alles Guten, aber — auch die strenge Wägung desselben — zu beobachten, dem mußte er ehrwürdig und unvergeßlich seyn, und er mußte die durch Erziehung, Stand, Anfeindungen aller Art und Mißverstehen, dem großen Ganzen eingeschobenen, es umgebenden und scheinbar verwirrenden Schlacken und seltsamen Eigenheiten, als an sich minder merkwürdige Erscheinungen hinnehmen, übersehen und natürlich finden — Auf Voglers Rath gab er, nicht ohne schwere Entsagung, das Ausarbeiten größerer Dinge auf und widmete beinahe zwei Jahre dem emsigsten Studium der verschiedenartigsten Werke großer Meister, deren Bau, Ideenführung und Mittelbenutzung sie gemeinschaftlich zergliederten, und W. in einzelnen Studien zu erreichen und in sich klar zu machen suchte. Nebenbei erfreuete er sich des öftern Umgangs der bedeutendsten Künstler der berühmten Kaiserstadt, des unvergeßlichen Joseph Hayd'n, Salieri's, Beethoven's ꝛc.

niß und Gelegenheit hatte, beide zu hören und mit einander zu vergleichen. Dieselbe Beherrschung des Instruments, dieselbe Präcision und Sauberkeit des Vortrags, dieselbe Kühnheit im Ideenschwunge und Accordenwechsel stempelte den Einen wie den Andern zu dem vorzüglichsten Virtuosen und Klavier-Componisten unserer Zeit. Auch in der ästhetischen Auffassung des Liedes und Verdolmetschung des Dichters folgte B. seinem Freunde und verließ mit ihm die Bahn, auf der so viel hundert Lieder-Componisten dahin schlendern, weil sie so recht eben und bequem zu wandern ist. Beide strebten nach Originalität, welche zu erreichen und vor der großen musikalischen Welt darzustellen Webern jedoch mit ungleich mehr Glück und Ruhm gelungen ist, als Bernern.

Auf der andern Seite war unser Berner seinem Weber nicht minder ein rathender Freund und Kunstgenosse, und wurde von diesem bei verschiedenen Arbeiten, namentlich bei Bearbeitung der Oper „Rübezahl" zu Rathe gezogen.*) Weber scheint sich nach Verlauf zweier Jahre nicht mehr recht in Breslau gefallen zu haben. Er folgte daher um so lieber im Jahre 1806 einer Einladung des die Kunst sehr liebenden Prinzen Eugen von Würtemberg zu Carlsruh in Schlesien. Berner beklagte den Verlust seines Freundes in einem schönen Abschieds-Chore.

Um diese Zeit war Berner in einem Berichte der Berlinischen musikal. Zeitung, herausgegeben von Reichardt (No. 9. 1806)

---

*) Vielen Freunden und Verehrern dieser beiden Männer dürfte die Mittheilung folgenden Ereignisses nicht unwichtig sein. Weber lud Bernern, der sich eines Abends mit ihm im Theater befand, zu sich ein, um mit ihm an jener Oper gemeinschaftlich zu arbeiten. (Wahrscheinlich daß Berner diese oder jene von W. bereits entworfene Parthie weiter ausarbeitete ꝛc.) Dieser begiebt sich, nachdem er sich eine Stunde nach dem Schlusse des Theaters irgendwo anders verweilt hatte, in die Wohnung seines Freundes. Aber wie erschrickt B., als er in das Zimmer tritt und seinen Freund Weber besinnungslos auf dem Fußboden liegen findet! — B. schreit gleich nach Hilfe und schickt schnell nach einem Arzte, während daß er die möglichen Vorkehrungen schon traf. Und nur hierdurch und durch die angestrengtesten Maßregeln der herbeigekommenen Aerzte konnte W. wieder zu sich gebracht werden. Eine Stunde später und es war um ihn geschehen! Die Sache klärte sich nachher gehörig auf und zwar auf folgende Art. W. hatte, ehe er an seine Arbeit gegangen war, ein Glas Wein trinken wollen, statt der Weinflasche aber eine Flasche ergriffen, worin sich ein mit Vitriol-Säure gemischtes Medikament befand, das sein Vater gebrauchen sollte oder wollte. Welch' ein glücklicher Zufall, daß Berner noch sobald dazukam!

etwas unfreundlich beurtheilt worden, wogegen er sich in einem ruhigen und anständigen Aufsatze (No. 18 desselben Jahrg.) selbst vertheidigte, wiewohl sein Freund Weber ebenfalls eine Vertheidigung eingesandt hatte, von welcher der Schluß also lautete: „Herr B. ist ein sehr achtungswerther, braver, denkender Künstler, und das genannte Steibeltsche Concert ward durch sein braves, rundes, kraftvolles Spiel schön vor die Seele des Zuhörers gestellt."

Noch vor Carl Maria v. Weber war auf die besondere Empfehlung Reichardts oder Himmels oder Ans. Weber's, ein gewisser junger talentvoller Mann aus Berlin, Namens Ebell als Musikdirector an das Theater zu Breslau berufen worden, welcher jedoch diese Musikstelle nicht lange bekleidete, sondern sie mit einer Stelle bei der Königl. Regierung daselbst vertauschte.*) Er und der Musiklehrer Klingohr, später zu Pleß in Ober-Schlesien angestellt, auch ein sehr talentvoller junger Mann in der Musik, vermehrten damals den Kreis junger Männer hier, welche nach gleichem Ziele rühmlichst strebten, d. h. nach einer höhern Musikbildung und freundlich mit einander wetteiferten. Berner wenigstens erinnerte sich jene Zeiten oft und mit sichtbarem Vergnügen.

Im Jahr 1807 bildete sich ein neuer eigner Verein von ungefähr neun Mitgliedern, der sich den schönen Zweck gesetzt hatte, durch Mittheilung und den Vortrag eigner Aufsätze, Abhandlungen über das Theoretische und Aesthetische der Musik sich gegenseitig zu unterhalten und zu belehren. Außer Bernern waren Mitglieder dieses höchst bildenden Vereines: Consistorialrath Skeyde, Prorector Schummel, Regierungsrath Ebell, v. Holbein, Rector und Professor Etzler, Capellm. Schnabel, C. Schallie. Derselbe dauerte bis in das Jahr 1808 und die noch lebenden Mitglieder erinnern sich mit dem größten Vergnügen an die lehrreichen Versammlungstage desselben.

In dem Jahr 1808 erschien auch Rhode aus Paris, der große Virtuose auf der Geige in Breslau, und bei diesem feinen Franzosen sah und lernte B. gewiß, so wie mancher Andere, nicht wenig in dem, was den höhern Geschmack der neuesten Zeit und den bessern Vortrag anbelangte.

In dem nämlichen Jahr errichtete Berner für seine vielen Klavier-Schülerinnen ein Uebungs-Institut, das sich als

*) Auch von diesem Componisten enthält die Schles. musikal. Blumenlese mehrere Compositionen, wenn Musikfreunde ihn näher kennen lernen wollen.

sehr nützlich bewährte. Nämlich um sie im guten Vortrage mehr zu üben und sonst recht fest zu machen, versammelten sich dieselben jede Woche an einem Tage in einer der befreundeten Familien und jede trug da ihr Bestes, das sie in der letzten Zeit geübt hatte, vor einem kleinen ausgewählten Kreise von Zuhörern vor. Man kann sich denken, daß dies nicht anders als äußerst bildend gewesen sein muß für die jungen Damen. Später gesellten sich auch die Schülerinnen des obengenannten Klingohr noch hinzu. Dieses Uebungs-Institut dauerte etwa bis 1810.

In dem Jahe 1809 fand eine außerordentlich große und sehr gelungene Aufführung der sieben Worte Haydn's, zu dessen Todtenfeier, in der Aula mit einem 400 starken Personale Statt, wie denn auch im November eine große Musikaufführung wieder war zum Besten des Unterstützungs-Instituts für kranke und verstorbene Musiker. Bei der letzten wurde Naumanns Vater Unser unter andern mitaufgeführt. Eben so darf nicht unerwähnt bleiben, daß im Dec. des Jahres 1809 auch Spohr zum ersten Mal nach Breslau kam und sich hören ließ. Solche Musikaufführungen und Concerte verdienen immer als Lichtpunkte in dem Leben eines Künstlers betrachtet zu werden, indem sich um sie manchmal mehrere Wochen, ja Monate lang sein Thun meist bewegt.

Mittlerweile hatte sich schon wieder ein anderer Verein junger aufstrebender Männer gebildet, dem Berner ebenfalls angehörte. Es bildeten denselben die Doctoren Hentschel, Fran- tolm, Brants rc Die höchsten Aufgaben des Lebens, sittliche Veredlung, wissenschaftliche und Kunstbildung, besonders Dichtkunst und Musik waren die Gegenstände der Wirksamkeit dieses trefflichen Vereines, der nicht anders als höchst vortheilhaft auf Bernern einwirken konnte.

Zu seinen intimen Freunden in dieser Zeit gehörten auch noch der verstorb. Schulkollege Kluge, dessen Bruder, der jetzige Rector Kluge, der ehemalige Oekonom (jetzt Schauspieler) Fischer, später der Schulkollege und beliebte Dichter Geisheim, Moritz Kähler, jetzt Lehrer und Director der Musik am Waisenhause zu Züllichau rc Ihre Freundschaft war zugleich eine für die Kunst bildende wie das Gemüth stärkende.

Doch in diesem Jahr 1810 (den 30. Nov.) verlor Berner seinen alten Vater, zu welchem Schmerze noch manche andre bittre Erfahrung hinzukam, so daß es wohl ein Leidens- und Prüfungs-Jahr genannt werden kann. Manche wollen auch behaupten, daß es überhaupt ein Hauptwendepunkt seines Lebens

gewesen. Eine Composition aus diesem Jahre für die Flöte „Melancholie“ überschrieben, mit Begleitung des Orchesters, welche sich unter seinem Nachlasse befindet, dürfte seinen Seelen-Zustand einiger Maßen andeuten und deshalb nicht unbeachtenswerth sein.

Zum Andenken seines Vaters componirte er eine Trauer-Cantate, die wahrscheinlich damals irgendwo ist aufgeführt worden. Es waren in frühern Jahren durch die in Halle studirenden Schlesier mehrere Cantaten von Türk nach Breslau gekommen, von denen ihn einige so angesprochen hatten, daß er durch sie namentlich schien veranlaßt zu sein, sich auch in solchen Compositionen zu versuchen. Indeß er fing von da an wohl auch Anderer Compositionen der Art zu studiren; und so bildete er sich gleichsam einen eignen Cantaten-Styl.

Das Jahr 1811 sollte ihn dagegen wieder etwas aufrichten, indem es zuerst durch den Besuch mehrer ausgezeichneter Künstler, als des Violinspielers Polledro, der Gebrüder Bohrer und des Clarinettisten Hermstädt, zu welchen im Januar 1812 Polledro von Petersburg zurückkommend zum zweiten Mal und der Violinspieler Matthäi aus Leipzig noch hinzukamen, seltene Genüsse in der Kunst, und für Berner, der mit allen fast von gleichem Alter und Streben, wie überhaupt dafür sehr empfänglich war, auch viele der Freundschaft darbot.

Dann aber kam um diese Zeit der Prof. Zelter aus Berlin, im Auftrage des hohen Ministerii nach Breslau, um, wie es hieß, eines Theils die aus den aufgehobenen Klöstern zusammengebrachten Musikalien anzusehen und das Nöthige wegen eines über sie anzufertigenden Catalogs anzugeben, andern Theils auch was in musikal. Hinsicht auf der neueingerichteten Universität u. sonst zeitgemäß zu veranlassen sein dürfte, und um überhaupt den Zustand des Musikwesens in Schlesien genauer kennen zu lernen und darüber zu berichten. Berner und Schnabel waren diejenigen, welche er unter den Breslauer Musikern sehr richtig als die tüchtigsten gar bald herausfand. In Folge seines Berichts an das hohe Ministerium wurden Beide im folgenden Jahr aufgefordert zu einer Reise nach Berlin, welche sie im Juni 1812 zusammen antraten. Beide kannten sich, wie aus dem Obigen schon hervorgeht, zwar lange, doch Schnabel, um zehn Jahr älter, war Bernern im Rufe sowie im Dirigiren um eben soviel vorangegangen, so daß ersterer schon längst große Musiken aufführte und Concerte dirigirte, bei denen letzterer als junger Mensch anfänglich die Pauken schlug und später ein anderes Instrument

mitspielte. Es fand also bis dahin, wie natürlich, grade kein inniges Freundschaftsverhältniß Statt. Das entstand aber auf dieser Reise, wo sie genug Zeit hatten, sich gegenseitig über Manches auszusprechen und sich zu verständigen, auf eine Weise und in einem solchen Grade, daß es von dieser Zeit an wesentlich mit zu dem Lebensglück eines Jeden gehörte. Kurz, es war eine solche innige, aufrichtige, auf gegenseitige Achtung gegründete Freundschaft zwischen beiden bis zum letzten Lebenstage Berners, wie man sie nur selten findet. Für jeden Andern, der Sinn und Gefühl für so Etwas hat, war es gewiß immer ein erhebender Anblick, zwei solche tüchtige Männer in solcher schönen Eintracht neben- und miteinander gehen und wirken zu sehen.

In Berlin angekommen, wurden sie bald aufgefordert, von dem Wirken und dem Unterrichte des Prof. Zelter genaue Kenntniß zu nehmen. Sie besuchten daher dessen Lehrstunden in der Theorie sowohl als im Gesange, besonders aber die Versammlungen der großen Singakademie. Beide wurden auch veranlaßt, sonst noch Proben von ihren Kunsttalenten zu geben: Berner in einem vom Cantor Bauer veranstalteten Concerte auf der Orgel in der Garnisonkirche (dann auch auf der in der Marienkirche) und Schnabel im Dirigiren eines Orchesters. Ueber Berner heißt es in No. 28 der Leipz. musikal. Zeitung von 1812 also: „Seit dem Abt Vogler hatte sich Niemand hier auf der Orgel hören lassen; dies und der Ruf von Herrn Berners großer Geschicklichkeit auf diesem imposanten Instrumente zog eine zahlreiche Versammlung herbei. Er befriedigte alle Erwartungen. Ich nenne Ihnen nur die einzelnen Theile seines Vortrags; vielleicht daß Sie Gelegenheit haben, bei seiner Rückreise über Leipzig und Dresden den achtungswürdigen Künstler zu hören. Er spielte ein von ihm bearbeitetes Präludium und Fuge, dann Variationen nach Vogler für die Orgel von ihm bearbeitet, und einige Ausarbeitungen über Luthers Choral: Vom Himmel hoch, da komm ich her rc, namentlich die erste Strophe mit figurirten Contrapunkten, die zweite vierstimmig nach der ionischen Tonart, die dritte den Cantus firmus im Pedal, mit einem aus der Choral-Melodie genommenen und figurirten Thema; die vierte endlich mit vollem Werk nach J. S. Bach." Es verdient noch bemerkt zu werden, daß Berner in Berlin auch seinen Herzensfreund C. M. v. Weber wiedersah und mit ihm köstliche, himmlische Stunden der Freundschaft und Kunst, besonders in den von Künstlern wohlgekannten Häusern Mendelssohn, Meier-Beer rc verlebte. Er trat mit Webern

auch in einem öffentlichen Concerte, das die Geschwister Sigl aus Baiern gaben, auf; sie spielten nämlich das große Doppel-Concert aus Es-Dur für zwei Pianoforte von Mozart mit ungemeiner Fertigkeit, laut Bericht.

Man scheint zu Berlin in Absicht dieser beiden Männer zwei verschiedene Pläne gehabt zu haben. Nämlich da in Berlin selber um diese Zeit grade mehrere Musikstellen an den Hauptkirchen offen waren, so hätte man sie gern da behalten. Dem scheinen sich aber allzugroße Hindernisse, wahrscheinlich in pekuniärer Hinsicht, entgegengestellt zu haben und Keiner möchte wohl auch gern sein liebes Breslau mit Berlin vertauscht haben. Die andere Absicht, der ursprüngliche Plan eigentlich, war dagegen wohl, sie sollten die Einrichtung und Leitung eines mit der neueingerichteten Universität zu Breslau in Verbindung zu setzenden, Singe-Institutes übernehmen, sowie anderweit noch praktischen und theoretischen Unterricht in der Musik ertheilen. Nach sechs Wochen entließ man sie und sie reis'ten Ende Juli über Wittenberg, Leipzig, wo sie den alten würdigen Schicht besuchten, und Dresden, wo sie Weinlich und Fr. Schneider zufällig kennen lernten, nach Schlesien zurück.

Nachdem sie hier in Breslau wieder angelangt, wurde sogleich zur Ausführung der Pläne geschritten. Schnabel hatte sich längst ein Orchester gebildet, dessen Tüchtigkeit strenge, competente Kunstrichter, wie Rhode, Spohr, Zelter u. A. anerkannten und bewunderten. Berner hatte sich neben dem Orgel- und Pianoforte-Spiel besonders viel mit der Theorie der Musik beschäftigt, so wie er von da an auch im Gesange vorzüglich mit unterrichtete. Und so richteten sie denn Beide gemeinschaftlich das neue Singe-Institut für Kirchengesang ein. Behufs dessen die fähigsten Knaben von den hiesigen Gymnasien, die Zöglinge der beiden Seminarien und die dazu Lust habenden Studiosen zu einem großen Chor vereinigt wurden, das wöchentlich einmal zwei Stunden in einem dazu besonders eingerichteten Saale der Universität geübt wird. Beide reichten sich von da an brüderlich die Hände und es gedieh dieses Institut gar bald so weit, daß die schönen Motetten aus Hillers Sammlung und andere dergleichen bedeutende Compositionen gemacht, später auch Oratorien aufgeführt werden konnten. Außerdem hatte Berner an der Universität noch den Generalbaß- und Gesang-Unterricht im Allgemeinen, den jungen evangelischen Theologen aber insbesondere den Altar-Gesang, so wie der Kapellmeister Schnabel den für die katholischen Theologen, zu lehren.

Nächst der Universität war dem verstorb. Berner noch ein sehr bedeutender Wirkungskreis an dem Königl. evangel. Schullehrer-Seminar angewiesen, das im Jahr 1812 eine neue Organisation erhielt. Gleich nach seiner Zurückkunft von Berlin, mußte er dieses Amt antreten, indem die Einweihungs-Feierlichkeit, zu welcher er wenigstens einen eignen Choral noch schrieb, schon den 3ten August Statt fand. An dieser Anstalt sollte er nach dem ursprünglichen Lehrplane einer Anzahl von 80—100 Zöglingen im Gesange, im Orgelspiel und in der Harmonielehre wöchentlich 10 Stunden geben; allein öftere Kränklichkeit, Amtsgeschäfte bei der Kirche zu St. Elisabeth und allzugroße Gefälligkeit gegen die Concertgeber und dergleichen, waren leider! nur allzuoft die Ursache, daß er diese Stunden, durch deren sorgfältige Ertheilung er unstreitig sich die größten Verdienste um Schlesien hätte erwerben können, nicht selten aussetzte. Es läßt sich freilich Manches zu seiner Entschuldigung anführen. Erstlich war es für einen Künstler auf dieser Stufe, der alle möglichen Annehmlichkeiten, welche die Ausübung einer Kunst im gesellschaftlichen Leben nur gewähren kann, in reichlichem Maße zu genießen seit vielen Jahren gewohnt war, keine leichte Sache, auf diese Freuden und Vergnügungen gewisser Maßen Verzicht zu leisten, sich in ein mehr stilles und ernstes Berufsleben zurückzuziehen und an die in solchen Anstalten durchaus nothwendige Pünktlichkeit im Ertheilen der Unterrichtsstunden zu gewöhnen. Es war ferner von einem Künstler, wie Berner, nicht wenig verlangt, jedes Jahr mit einer so großen Anzahl doch meist schwacher Anfänger eben nur die Anfänge der Kunst immer wieder von Vorne zu treiben. Dann wohnte er, da ihm die Anstalt keine Amtswohnung geben konnte, nicht nur fast eine halbe Stunde entfernt von derselben, sondern die zu bearbeitende Masse war auch wirklich bei der gesetzten Anzahl Stunden zu groß, so daß bei dem besten Willen doch nicht durchzukommen war. Das wurde später auch wohl gefühlt und darum noch ein Hülfslehrer für den musikalischen Unterricht angesetzt. Indeß seine zu große Empfindlichkeit ließ ihn das beabsichtigte Gute dieser Einrichtung kaum erkennen. Berner würde deßungeachtet eine unschätzbare Acquisition für eine solche Anstalt gewesen sein, wenn man ihn aus dem Strudel seines übrigen Lebens hätte können herausziehen; wenn man ihn hätte dahin bringen können, daß er Haupt- und Nebengeschäfte, Pflichten und Gefälligkeiten von einander gehörig unterschieden hätte; daß er letztere nur gethan, wenn er den erstern genügt gehabt hätte; wenn man ihm nur die am mei-

sten vorgerückten Zöglinge zum Unterrichten und Ueben gegeben, wenn eine freundliche, verständige, nicht zu ermüdende genaue Aufsicht ihn gewisser Maßen immer im guten Zuge zu erhalten gesucht hätte. Denn er hatte nicht nur die dazu erforderlichen Kenntnisse im reichlichen Maße, sondern auch eine recht gute Lehrgabe; wozu noch kam, daß er, bei der Kirche aufgewachsen, das Kirchlich-musikalische genau kannte. Was seinen Lehrgang in der Harmonielehre anbelangt, so hielt er sich bei unwesentlichen Theilen, z. B. bei der Zeichen- und Intervallenlehre, bei der Erklärung der Kunstwörter, viel zu lange auf, verlor dadurch die Zeit für die wichtigern Theile, so daß er manchmal kaum über die Dreiklänge hinauskam. Dem sei nun wie ihm wolle; Berner's Anstellung hat auch an dieser Anstalt manches Gute gehabt. Die bessern, fähigern Zöglinge lernten wenigstens in manchen glücklichen Stunden einen tüchtigen Künstler, einen guten Lehrer und besonders einen ausgezeichneten Dirigenten an ihm kennen, und Vielen werden diese Stunden ewig unvergeßlich sein. Nebenbei hat dieses Amt Bernern auch Veranlassung gegeben, viele Gesänge für Männerstimmen zu schreiben oder zu arrangiren, sowie auch zu den Schul-Feierlichkeiten mehrere Cantaten zu setzen, die höchst schätzbar sind, schon darum, weil sie zur Zeit mehr oder weniger noch die einzigen sind, die wir haben.

Im Jahre 1813 hielt sich, wie bekannt, die Königl. Familie in Breslau auf, und während dieser Zeit wurde Bernern die hohe Ehre zu Theil, der Prinzessin Charlotte Königlichen Hoheit, der jetzigen Kaiserin Majestät von Rußland, sowie einigen andern hohen Herrschaften Unterricht auf dem Pianoforte rc. zu ertheilen, woran er sich oft, selbst noch in der letzten Zeit seines Lebens, mit einer großen Freude erinnerte.

In demselben Jahr bekam das Seminar eine neue Orgel, zu deren Einweihung er auch einen eignen Choral schrieb. Zur Stiftungs-Feier des Singe-Instituts setzte er 1813 eine Cantate, wie er denn überhaupt in dieser Zeit sehr fleißig componirte, unter andern Mehreres, was auf die Kriegsbegebenheiten Bezug hatte oder durch dieselben veranlaßt worden war, als: Opfer-Gesang am Altar des Vaterlandes für vier Singstimmen ohne Begleitung, Op. 10. bei G. Förster; Hymne der Deutschen, von Dr. Streckling, Breslau, ebend.; drei Märsche der Preuß. Garde für Pianoforte, Breslau bei Holäufer, und wieder einen Marsch nebst Polonaise fürs Pianoforte; drei Feldstücke, desgleichen einen Marsch für das Leibregiment der Königl. Preuß. Garden, sowie einen Marsch nebst Trio für den Kronprinzen

von Schweden; aus dem Jahr 1814 findet sich nur eine Composition, nämlich ein Frühlings-Chor.

Es darf aber nicht vergessen werden, daß Berner in dieser Zeit einen guten Theil seiner freien Stunden, in Folge eines besondern Auftrags, auf die Anfertigung eines Catalogs über die aus den verschiedenen Bibliotheken der aufgehobenen Klöster hier zusammengebrachten Musikalien und musikalischen Werke mit verwendet hat. Er war damit schon weit über 1000, nach seiner Aussage, vorgerückt und die Anlage desselben soll den vollkommnen Beifall sachverständiger Männer gehabt haben. Später wurde ihm dieses Geschäft abgenommen und einem Andern übertragen.

Beim Ausgange des Kriegs hat er nicht nur zur Todtenfeier der in den Feldzügen 1813—15 gebliebenen Akademiker der Universität zu Breslau ebenfalls einen besondern Choral gesetzt, sondern auch zur Feier des allgemeinen Friedens eine eigne große Cantate geschrieben, welche treffliche Stücke enthält und bei G. Förster in Breslau gedruckt worden ist. Außerdem soll er sich noch im Jahr 1815 ein Heft Gesangregeln nach Hiller und Zelter angefertigt, wie auch eine Freimaurer-Cantate (aus D-Dur) gesetzt haben. Im Jahr 1816 hat Berner zur kirchlichen Feierlichkeit der Breslauer Bibelgesellschaft eine Cantate componirt, welche der Subsenior Gerhard gedichtet hatte und welche, gewöhnlich die Bibel-Cantate genannt, von den Musikkennern sehr geschätzt und fast jedes Jahr bei der gedachten Feierlichkeit wieder aufgeführt wird. Gedruckt ist sie noch nicht, was doch in Betracht der vielen Bibelgesellschaften in Deutschland und ihrer jährlich wiederkehrenden Feierlichkeiten so sehr zu wünschen wäre.

Im März des genannten Jahres besuchte auch der große Violoncellspieler Bernh. Romberg Breslau zum ersten Mal und gab zwei Concerte. Die Erscheinung dieses großen Künstlers hier gehörte gewiß mit zu den angenehmsten für Bernern.

Im Januar 1817 mußte er den bittern Schmerz erfahren, seine gute Mutter zu verlieren. Und obschon dieselbe nur eine schlichte Bürgersfrau war, so nahm sie doch an Allem, was ihrem Sohne begegnete, den innigsten Antheil, und es fand zwischen Mutter und Sohn die größte Liebe und Fürsorge Statt, worüber sich sogar Andere, die Gelegenheit hatten, beide in ihrem Umgange zu beobachten, herzlich freuen mußten. Von da an hatte er weiter Niemanden von ganz nahen Verwandten als den Eingangs genannten jüngern Bruder, der sich in der Musik auch ziemlich ausgebildet hatte und besonders ein recht tüchtiger Or-

genist geworden und als solcher zuletzt bei der Barbara-Kirche hier angestellt war. Aber eben dieser Bruder hat ihm auch recht viele Sorgen und großen Verdruß gemacht. Derselbe hat Vieles gethan, was auf den Namen Fr. Wilh. Berners dann erzählt wurde und ihm oft nicht anders als nachtheilig sein konnte, bis er denn 1823 starb. Aber unser Berner hat desungeachtet ihn, der zuletzt ganz verarmt war, auf den ersten Hilferuf zu sich genommen und ihm auf seinem Krankenlager alle nur mögliche Pflege angedeihen lassen und noch obenein viele Schulden für ihn bezahlt. Kurz er hat gehandelt an diesem seinen Bruder, wie nicht viele an ihren Geschwistern handeln.

In die zweite Hälfte des Jahres 1817 fiel, wie bekannt, die Jubelfeier der Reformation; es läßt sich denken, daß auch dieses denkwürdige Fest ihn mannigfaltig in Anspruch genommen haben wird. Dahin gehört wahrscheinlich unter andern eine Bearbeitung der Choral-Melodie: Ein' feste Burg ist unser Gott 2c fürs ganze Orchester.

Aus dem Jahr 1818 ist zu nennen: God save the King 2c deutsch bearbeitet von Carl Schall, für vier Solo-Stimmen, Chor und großes Orchester. Dasselbe Volkslied hatte er um diese Zeit auch als Quartett in allen griechischen Tonarten bearbeitet.

Im Jahr 1819 hatte er sich Behufs des Unterrichts im Seminar mehrere Hefte über Choral-Zwischenspiele ausgearbeitet, worauf er einen großen Werth zu legen schien. Wo dieselben aber jetzt sind, ist dem Schreiber dieses nicht bekannt. Um diese Zeit gab er auch zum Besten der neuerrichteten Unterrichts-Anstalt für Blinde ein Orgel-Concert, welches über 150 rtle. eintrug. Im Juli dieses Jahres war endlich die große, sorgfältig vorbereitete Aufführung des Messias. Derselbe war zwar schon im vorigen Jahrhundert von Hiller zum ersten Mal auch recht gut, und dann vom Cantor Herrmann um 1809, sowie später vom Cantor Stegert in der Charwoche aufgeführt worden; allein so mochte er vorher wohl schwerlich gegeben worden sein. Berner selber hatte an dieser Aufführung einen sehr namhaften Antheil, indem er nicht nur mit dem Kapellmeister Schnabel denselben mit den Sängern und Sängerinnen einzeln einstudirte, bei der Aufführung den Gesang am Flügel leitete, sondern weil ihm der Auftrag geworden war, bei mehreren Chören, zur Erhöhung des Effekts, noch Posaunen hinzuzusetzen, wie auch sonst noch einige Veränderungen mit der Mozartschen Bearbeitung vorzunehmen u. dieselbe mehr auf der Originalpartitur zurückzuführen. Berner, welcher das Werk mit dem Singe-Chor schon viel einstudirt hatte

und sonst alle hiezu erforderlichen Kenntnisse in einem seltenen Grade besaß, soll diesen Auftrag auf eine sehr befriedigende Weise erfüllt haben. Einige Zeit nachher wurde die Aufführung wiederholt, weil alle Mitwirkenden ihn noch gut inne hatten und weil die erste so außerordentlich stark besucht gewesen und mehrere Stimmen nach einer Wiederholung laut geworden. Allein diese zweite Aufführung war vom Publikum so mäßig besucht, daß die Lust zu fernern solchen großen Aufführungen bedeutend geschwächt wurde.

Im November des Jahres 1820 fand dennoch auf ähnliche Weise die Aufführung des Alexander-Festes von Händel Statt. Eine Beurtheilung derselben in den Schles. Provinzialblättern schien Bernern, der in solchen Dingen sehr verwundbar war, bedeutend angegriffen zu haben.

Von fremden Künstlern besuchten in dieser Zeit und später Breslau: die Violinspieler Boucher, Lipinski, der Klavierspieler Pixis zum zweiten Mal, die Sängerinnen Campi, Catolani, Grünbaum rc.

Im Jahr 1821 hatte er sich Behufs des Unterrichts im Seminar die Lehre von den Schlüssen besonders ausgearbeitet, die er einmal herauszugeben gedachte. Wo das Manuscript jetzt sein mag, ist nicht bekannt.

Von 1822 — 1826 besuchten Breslau folgende Künstler: Bernhard Romberg zum zweiten Mal mit seiner Tochter Bernhardine. Er ließ sich mehrere Mal öffentlich hören und auch Berner ward veranlaßt sich vor ihm auf der Orgel hören zu lassen, wie denn überhaupt sein Aufenthalt zu vielen ausgezeichneten Genüssen der Kunst und des geselligen Vergnügens Veranlassung gab. Dann der französische Violinspieler Mazas, der baiersche Klarinettist Bärmann, der Sänger Fischer rc.

Im Jahr 1825 hatte Berner auf seine Rechnung die Sommer-Concerte in Liebichs-Garten übernommen, doch, obschon er sich alle Mühe gab, sie interessant zu machen, ohne sonderlichen Erfolg für seine Kasse. Im Nov. 1825 fand aber die große Musikaufführung in der Elisabeth-Kirche zum Besten der Griechen Statt, die nahe an 1000 Rthlr. brachte. Es wurde 1) das Vater unser von Naumann und 2) das Utrechter Te Deum von Händel aufgeführt. Der Kapellmeister Schnabel dirigirte das eine und Berner das andere. Diese Aufführung gehört mit zu den letzten, wo Berner öffentlich aufgetreten.

Kurz vor seinem Tode war auch der Sohn des Andreas Romberg hier. Was Chladni anbetrifft, so ist von ihm schon anderweitig das hieher gehörige berichtet worden.

Seit seiner Reise nach Berlin hat Berner Schlesien, ja, man könnte fast sagen, Breslau nicht mehr verlassen, nur einige amtliche Aufträge in Orgelbausachen oder in Cantor- u. Organistenproben führten ihn aus Breslau hinaus. Auf einer dergleichen Reise lernte er auch Johann Schneider, den großen Orgelspieler damals zu Görlitz, in Liegnitz kennen; beide schienen sich gegenseitig sehr zu achten. Einige Mal des Jahres fast regelmäßig fuhr er auf freundschaftliche Einladung zu den sehr besuchten Kirchenfesten nach Trebnitz, wo er mehrere ihm sehr treu ergebene, gute Freunde hatte, in deren Mitte er sich sehr wohl zu befinden schien. Das ist wohl auch die Veranlassung gewesen, daß er unter andern im Jahr 1823 für das Musik-Chor zu Trebnitz ein Offertorium ad Festum S. Hedwigis &c geschrieben.

Berners Gesundheit war in den letzten 6—8 Jahren nichts weniger als gut. Seine frühere Lebensweise als Gehilfe bei den Musiken seines Vaters, dann später als er mündig und in der Kunst selbstständig geworden, die Unregelmäßigkeiten in seiner Lebensart, zu denen ihn theils sein verschiedenartiger Wirkungskreis oft veranlaßte, theils die vielfachen Einladungen und Gesellschaften verleiteten, sowie der Umstand, daß er nicht verheirathet war, hatten seinen von Natur festen Körper seit mehreren Jahren schon bedeutend angegriffen. Hämorrhoiden, Schwindel- und Brustkrampf plagten ihn abwechselnd. Aerger, Kränkungen und Gram verschiedener Art, aus der Nähe und Ferne trugen das Ihrige auch reichlich bei. Von Männern und Freunden, die ihm gern mehr Theilnahme bewiesen, ihn mit Liebe getragen und neuen Lebens-Muth ihm zugesprochen hätten, zog er sich je länger je mehr zurück; und so gerieth er denn in gewisse Umgebungen, welche die krankhaften Seiten und Richtungen seines Gemüths nur noch vermehrten und machten, daß er die Welt durch deren getrübte Brille nur ansah. Daher kam es denn, daß er überall Feinde und Angriffe sah, welche, wenn sie ja waren, gewiß gleich verschwunden sein würden, wenn er nur von dem reichen Fond seiner Kenntnisse pflichtmäßig hätte wollen Gebrauch machen. Wer, der Großes, Schönes und Gutes liebt, hätte ihn nicht geliebt, wenn er es nur gewollt? — Eines Tages, im April 1827, war er mit dem Dichter Schneidereit an einem Orte ganz allein und da schüttete er demselben über seine Lage und Verhältnisse sein Herz aus. Derselbe wurde dadurch so zur Theilnahme bewogen, daß er in No. 17 des Hausfreundes dess. Jahres ein Gedicht unter der Aufschrift: „Leben und Kunst an Berner" mittheilte, welches wohl als der treuste Wiederhall seiner Her-

zensergießungen, seinen bedauernswerthen Seelenzustand in dieser Zeit, am besten darstellt und darum hier folgen mag.

Wie feindlich auch des äußern Schicksals Walten
Den lichten Traum des Daseins oft verscheucht;
So weiß der Geist doch Blühten zu entfalten,
Die nie der Sturm des Endlichen erreicht;
Denn unsichtbar erzeugen sich Gestalten,
Vor denen Trug und Sinnenwahn erbleicht,
Und wie sie kühn nach Himmelsräumen streben,
Verachten sie das niedre Alltagsleben.

Nicht darf ich dir, o Freund, den Zauber nennen,
Der so den Werth des Menschenthums erhebt:
Du fühlst es selbst im tiefen Herzen brennen:
Es sei die Kunst, die göttlich uns belebt!
So mag die Welt auch unser Sein verkennen,
Wenn unser Geist nach hoher Freiheit strebt:
Der Genius, der in uns lebt, verschmähet
Den Tugendglanz, womit die Welt sich blähet.

Beschränkung weilt meist in des Lebens Kreisen,
Wo äußres Glück sich seine Kränze wand,
Und was der Mensch als herrlich sucht zu preisen,
Ist oftmals nur an eitlen Staub gebannt:
Der Geist allein kann mächtig sich beweisen,
Wenn ihm vom Blick der ird'sche Nebel schwand,
So daß voll Pracht, gleich goldnen Sternenkränzen,
Dem innern Aug' der Kunst Gebilde glänzen.

Und ob der Sinn der leicht bewegten Menge
Des Beifalls Zoll dem Künstler auch nicht bringt:
Sein Hochgefühl entsaget dem Gepränge,
Womit der Wahn oft Scheinverdienst umschlingt!
In tiefer Brust, dem Lichtquell süßer Klänge,
Lohnt Kunst sich selbst, von eigner Kraft beschwingt.
Denn all der Welt vergängliches Ergötzen
Reicht niemals hin, den Werth der Kunst zu schätzen.

So tröste dich, o Freund, wenn manches Schöne,
Das du erschufst, im niedern Sturm verklingt:
Ein Leben herrscht im Zauberreich der Töne,
Das, wirksam nur geweihten Sinn umschlingt;
Und, ob der Ruhm es heute auch nicht kröne,
Der Nachwelt oft den Lorbeerzweig entringt:

So lebt die Macht, Erhab'nes zu entfalten,
Unendlich fort in ferner Zukunft Walten.

Alltäglich nicht sind künstlerische Werke:
Ein kühner Sinn ist's, dem ihr Sein entblüht;
Wie wenig man den Bildner auch bemerke —
Ihn hebt empor sein glühendes Gemüth;
Die Phantasie, der Lichtstrahl geist'ger Stärke,
Bringt näher ihn des Himmels Lichtgebiet;
Verschwistert nie ist er mit Alltagsseelen,
Und kann auch so nach niedrem Wahn nicht fehlen.

Mag Mancher auch den freien Geist verdammen,
Der nimmer sich in ird'sche Schranken schmiegt:
Ein göttlich Licht beseelet seine Flammen,
Das keinem Spruch der Klügelei sich fügt;
Und niemals fällt der lichte Traum zusammen,
Weil mehr in ihm als menschlich Träumen liegt:
Die inn're Gluth stürmt fort auf Aetherwogen,
Von keinem Zwang der nächt'gen Welt umzogen.

Und dieses Glaubens wonnereiches Walten
Hält mich im Sturm des Lebens ewig fest;
Mag Haß und Neid mit meinem Ruf auch schalten,
Mir gnügt's, wenn mich mein Eifer nicht verläßt,
Der mir vergönnt, in Träumen zu entfalten,
Was Wirklichkeit mich niemals fühlen läßt;
Und bleibt mir nur die Gunst verwandter Herzen,
Kann ich gar leicht, was ich verlor, verschmerzen.

Sei Du mir hold, o Freund, den ich verehre,
Im süßen Wunsch für eine Ewigkeit!
Nicht frommt's dem Geist, daß ihn ein Wahn bethöre,
Der feindlich ihn im Lebenssturm bedräut;
Verwandter Sinn folgt nur der innern Ehre,
An welche sich ein heilig Streben reiht.
So muß den Geist hoch über alles Leben
Gewalt'gen Schwung's die Phantasie erheben.

Und so kam es denn, daß der schon seit Jahren kränkelnde Mann einer ihn furchtbar angreifenden Brustkrankheit am 9ten Mai 1827, Nachmittags ¾3 Uhr, an dem allgemeinen Buß- u. Bettage, in einem Alter von 47 Jahren rettungslos unterlag. Mit ihm erlosch der Name Berner, der sich seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts um die Musik in Schlesien manche Ver-

dienste erworben hatte. Seiner Mutter Schwester mit ihren Töchtern war die nächste Verwandte und Erbin. Ihr Schwiegersohn, der Oberlandesgerichtssekretär **Kosmali**, dessen Sohn jetzt in Berlin die Musik mit Unterstützung des Staats studirt, leitete und beaufsichtigte seine Pflege mit eigner Aufopferung.

Dem, welcher es noch nicht gewußt, konnte **sein Leichenbegängniß** sagen, was Breslau an ihm **besessen und nun verloren!**

Bald nachdem er verschieden, kamen der **Cantor Herrmann**, sein und seines Vaters noch lebender vieljähriger Freund und College, der Kapellmeister **Schnabel** und der Organist **Köhler** im Trauerhause zusammen und besprachen sich mit den Verwandten über die Leichen-Feierlichkeit. In Folge dessen wurden sämmtliche Musiker Breslau's, von den Kirchen und dem Theater eingeladen, sowie auch die Zöglinge beider Schullehrer-Seminarien, desgleichen die Discantisten und Altisten von den Kirchen und Gymnasien theils erbeten, theils bestellt, an derselben Theil zu nehmen. Hieran schlossen sich aber nicht nur mehrere Akademiker, sondern auch noch sämmtliche Militär-Musik-Chöre freiwillig an. Diese zahlreiche Theilnahme, den Verstorbenen noch möglichst zu ehren, machte es nothwendig, daß Einige zum Ordnen dieses großen Leichenzuges bestimmt wurden. Es übernahmen dies der Cantor **Kahl** an der Magdalenen-Kirche, der Sänger **Rafael** vom Theater und der Musiklehrer **Ressel**. Mehrere Andere waren auf andere Weise dabei beschäftigt.

Nachdem Alle versammelt waren, so wurde auf der Straße vor dem Trauerhause ein ergreifendes Chor vom Kapellmeister **Schnabel** componirt und dirigirt, aufgeführt. Nach Beendigung desselben setzte sich der Zug in Bewegung und zwar in folgender Ordnung:

1) das Musik-Chor von dem hier in Garnison stehenden Cuirassier-Regiment unter der Direction des Hrn. **Wagner**;
2) das Musik-Chor von dem 11ten Infant.-Regiment unter Anführung des Herrn **Werker**;
3) vor der Leiche die Zöglinge des Königl. evangel. Seminars, als seine Schüler, alle mit Flor an den Armen umwunden;
4) die Leiche selber auf einem Wagen;
5) die sämmtlichen Musiker von den Kirchen und dem Theater, unter **Schnabels**, Cantor **Herrmanns**, **Köhlers** ꝛc Vortritt, die Melodie: „Jesus, meine Zuversicht ꝛc" blasend;
6) sämmtliche Freunde des Verstorbenen, worunter auch eine

Deputation der Freimaurer, und dann das übrige Sänger-Chor;

7) das Musik-Chor vom 10ten Infant.-Regiment unter Anführung des Herrn Metzler;
8) das Musik-Chor der Schützen, angeführt von seinem Dirigenten Fuhrmann;
9) das Musik-Chor von der Artillerie;
10) die sämmtlichen Wagen.

Nun denke man sich, daß diese sechs verschiedenen Musik-Chöre mit einander wechselten und eins immer prächtigere Trauermusik als das andre machte. Was Wunder, wenn der Leichenzug, der doch fast durch mehr als die halbe Stadt und also fast eine halbe Stunde bis zum Gottesacker zu gehen hatte, die Straßen auf beiden Seiten von Menschen dicht angefüllt fand. Kurz, es war ein Leichenbegängniß, wie man in Breslau lange keins gesehen und vielleicht nicht sobald eins sehen wird.

Am Grabe angelangt, wurde 1) folgender Grabgesang von Kubraß gedichtet und von dem Organisten Köhler in Musik gesetzt für Männerstimmen, unter Begleitung der Blase-Instrumente, von den Zöglingen der Seminarien abgesungen.

Es wirft der Tod im milden Frühlings-Schimmer
Des jungen Mai's, umweht vom Blüthen-Duft,
Mit kalter Hand die morsch zerfall'nen Trümmer
Der goldnen Leier in die stille Gruft.
Ein Todten-Kranz umschlingt die zarten Saiten
Und bang verwaiset klagt der Sänger Chor.
Der Töne Reich, es trau'rt um Dich, Geweihten,
Den viel zu früh Silesia verlor.

Als Jüngling schon hast Du Dich aufgeschwungen
Zur Meisterhöh, die zur Vollendung führt.
Natur und Kunst hielt herrlich sich umschlungen,
So oft Du nur die Saiten zart berührt.
Zur Andacht hob durch heil'ge Melodie'n
Das fromme Lied die kühn geübte Hand.
Du lebest fort im Reich der Harmonie'n
Und ewig bleib'st dem Schönen Du verwandt.

Verwais't standst Du in Deinem Thaten-Leben,
Dir blühte nie ein häuslich stilles Glück —
Doch Deinen Geist hob unermüdet Streben
Für höh're Kunst, hoch über Dein Geschick.

In Deiner Brust verhallten Deine Klagen,
  Verborgen trugst Du manchen Gram und Schmerz
Und bliebst gleich groß im Dulden und Entsagen —
  Den Blick gen Himmel, brach Dein biedres Herz.

Es ruhe sanft! in diesem Heiligthume,
  Hier, wo die Macht des Schicksals matt zerbricht;
Ein Engel reicht Dir der Vollendung Blume
  Und fessellos sieh'st Du des Ostens Licht. —
Verhallten auch die zarten Himmels-Töne,
  Die mit Begeist'rung jede Brust geschwellt,
Es bleibt uns das Erhabne und das Schöne,
  Was Du hier schufst, als Ahnung jener Welt.

2) von dem die Leiche begleitenden Geistlichen wurde ein Gebet verlesen. 3) „Wie sie so sanft ruh'n ꝛc" von Männerstimmen, wie es Berner selber ausgesetzet und unzählige Mal bei befreundeten Verstorbenen hatte singen lassen.

Das wären so die äußeren Umrisse und wichtigsten Begebenheiten von Berners Leben. Es ist nun noch übrig, ihn, mehr im Allgemeinen, nach seinem Charakter, nach seinen Neigungen und Bestrebungen, nach seinen Kunstleistungen darzustellen.

Berner war Vielen, sehr Vielen bekannt, aber von Wenigen wahrhaft gekannt, von Jedem anders und von Manchem höchst einseitig, nur allzuoft hart und unfreundlich beurtheilt. Es ist daher nicht leicht, aus den verschiedenen Urtheilen über ihn, das Wahre und Richtige herauszufinden, ohne die Treue der Wahrheit, ohne die christliche Milde zu verletzen.

Zuvörderst ist und bleibt es ein bedeutender, ein ihn ehrenwerth machender Zug seines Lebens, daß er bis zu seinem Tode nicht nur ein stets reges und lebendiges Interesse nahm an allen neuen bedeutenden Erscheinungen der Tonkunst, sondern auch, wenn er nicht durch amtliche Geschäfte oder Besuche davon abgezogen wurde, in dieselben eifrig fortstudirte, ja selbst, bei aller Kränklichkeit hat er nie aufgehört zu beobachten, zu lernen, bei den großen Meistern der Kunst in die Schule zu gehen. Wie Viele seines Standes giebt es nicht, denen das, was sie treiben, nicht einmal Aufgabe des Forschens, des Weiterschreitens nach Innen ist.

Berner zeigte besonders eine große Vorliebe zum Studium der Harmonie, wie denn überhaupt ein großes Streben für Gründlichkeit. Und diesen trefflichen Sinn für das Studium

der Musik suchte er auch unter seinen Kunstgenossen und Freunden, deren unzählige ihm mit der größten Liebe zugethan waren, und die sich von seinem Urtheile oft ganz bestimmen und leiten ließen, reichlich zu verbreiten. Dies war es ganz besonders, wodurch er auch seinen Schülern so nützlich ward, indem er ihnen diesen bessern, sich über das Gewöhnliche möglichst erhebenden Sinn und Geist einpflanzte. Und auf diesem Felde hatte er sich auch meist die Achtung und das Ansehen erworben, deren er sich unter seinen Kunstgenossen erfreute. Fast Alle sahen in kritischen Fällen, bei schwierigen Fragen auf ihn, als auf ihren Wormann, der für den Riß stehen müsse und schon stehen werde. In dieser Hinsicht wurde er, nicht ohne einigen Stolz, als ein Kunstschatz seiner Vaterstadt Breslau, ja von ganz Schlesien angesehen und verehrt.

Berner kannte die Meister seiner Kunst und wußte sie zu schätzen. Denn von dem wahrhaft Großen hat man ihn jeder Zeit mit Achtung, ja mit Verehrung und Begeisterung reden hören. Durfte man auch seinem Urtheile über sie manchmal mehr Schärfe, Gediegenheit und klare Einsicht wünschen, so hat er doch das wahrhaft Große in seinem Werthe richtig gefaßt und das bessere Fremde sich schicklich anzueignen gewußt. Daß er seine Kunst wahrhaft geliebt, daß er ihre Würde eingesehen, daß er zuweilen von den Schauern ihrer Unendlichkeit ergriffen ward, das wird Jeder wissen, der in bessern Stunden mit ihm über sie gesprochen und ihn in ihrer Ausübung beobachtet. Ueberhaupt aber muß man rühmen, daß er für alles Große und Schöne eine große Empfänglichkeit hatte. Ward sein Sinn auch hie und da durch ein von seiner Erziehung, der frühern Lebensweise herstammendes Vorurtheil getrübt; häuften sich die verschiedenerlei Berufsarbeiten oder vielmehr die zu vielen freiwillig übernommenen Geschäfte und Verbindlichkeiten übermäßig an, so daß sie seines Geistes höhern Aufschwung niederdrückten: so ist doch nie an ihm ein **bewußtes Widerstreben** gegen das Höhere zu bemerken gewesen, vielmehr characterisirte ihn auch in solchen Umständen und Verhältnissen der wahre Beruf zur Kunst, die höhere Weihe in derselben.

In seinen mittleren Jahren erblickte man nicht selten die lebhaftesten Regungen in seinem Innern; da offenbarte sich auch für vieles Andre, für jedes Bedeutsame ein tiefes empfängliches Gemüth; da beschäftigten ihn die höchsten Aufgaben des Wahren und Schönen. Ein reger Eifer für wahre Bildung und innere Erhebung hatten sich seiner bemeistert; zündend traf ihn da der

Funke der Selbstprüfung; bis zu Thränen gerührt, erkannte er erstmals seine Mängel und Schwächen. Und diesen guten Geist, der damals wahrhaft über ihn gekommen war, hat er niemals ganz verleugnet; er hat vielmehr bis zum letzten Hauche seines Lebens dieses wahre geistige Leben und Streben bethätigt. Aber es irrt der Mensch, so lange er strebt; und so wollen wir auf seine Verirrungen nicht blicken, auf die Hemmungen nicht weiter sehen, der Lockungen nicht erst gedenken, die er grade in seinem Leben und Streben fand. Soviel sei nur gesagt, daß das Leben ihn in eine strenge Schule der bittersten, herzzerreißendsten Erfahrungen geführt, ohne daß er über Wollen und Sollen, über Wünschen und Hoffen, über Suchen und Finden jemals zur rechten Klarheit gekommen wäre. Wie in der Liebe unglücklich, war er in der Wahl seiner Freunde nicht vorsichtig genug. Er, der außer seiner Kunst eine seltene, höchst angenehme Gabe der Unterhaltung besaß, dem die besten, edelsten und gebildetsten Männer gern ihr Herz zuwandten, ihre Thür mit Vergnügen öffneten, er gestattete einigen für ihn ganz werthlosen Menschen vertraulichen Umgang, die er eigentlich hätte nie weiter als höchstens bis in sein Vorzimmer kommen lassen. In welchem Grade dergleichen *vermeintliche* Freunde sich um ihn vermehrten, in demselben zogen sich die *wahren* von ihm zurück. Der Grund davon war eine ihm ganz eigenthümliche Schwäche; nämlich das zu sichtbare Begehren, eine dem Maaße seines Selbstgefühls entsprechende *äußere Anerkennung* zu finden. Er verdiente Lob und Ehre; man lobte und ehrte ihn gern: aber ihm war beides doch selten genug. Er schien zu verlangen, daß Andre über ihn und seine Leistungen gar kein Urtheil haben sollten oder wenigstens kein anderes als unbedingt gutes; statt daß er hätte seine Person, sein Ich dem Ideale der Kunst unterordnen, sich aus den Urtheilen Anderer nehmen, was etwa daraus zu nehmen war und dem Ideale, dem höchsten seiner Kunst weiter ungetrübt zustreben sollen. An jener Klippe scheiterte *Werner*. Aus derselben Quelle entsprang der unselige Argwohn, das Mißtrauen, die Scheu, die Zurückgezogenheit, welche einen trüben Flor über manche seiner Stunden, ja zuletzt über sein ganzes Daseyn ausbreiteten, so daß er dann gewiß weit und breit der unglücklichste, der bedauernswertheste Mensch war. Fühlte er sich aber einmal auf einige Zeit unter wahren Freunden frei von diesem unglückseligen Zustande, so war er der heiterste, der liebenswürdigste Freund und Gesellschafter. Selbst seine Eitelkeit war dann mehr eine negative, sich selbst verzehrende, als blähende und repräsentirende. Selbst denen, die er

für seine Gegner hielt, konnte er dann bei nur einigermaßen aufgeregtem Gefühle zuerst entgegen kommen, ihnen von Herzen vergeben, ja mit Redlichkeit und Treue ihre wahren Vorzüge anerkennen und rühmen. Werner war von Gemüth ein guter Mensch, vielleicht nur zu oft ein zu gutherziger und gefälliger.

Seine vielerlei Pflichten erfüllte er, wie theils schon oben gesagt, freilich nicht immer mit der gehörigen Treue und Pünktlichkeit, doch wenn er kam, wo er war, da ward der Erfolg bald sichtbar. Es war, als wenn Alle schon durch seine bloße Gegenwart gleichsam electrisch durchströmt worden wären; Alles ging Allen besser von den Händen; es theilte sich Allen ein künstlerisches Feuer mit. Und darum kann man in der Wahrheit sagen, daß er ein höchstseltenes Directions-Talent besaß, das erst in seiner ganzen Größe würde erkannt worden sein, wenn er Musikdirector oder Kapellmeister eines stehenden Orchesters hätte sein können. Werner besaß hiezu eine ausgezeichnete Fähigkeit und Vielseitigkeit. Er faßte Jedes, es mochte eine Symphonie, ein Concert, eine Arie, ein Chor, eine Fuge, ein Recitativ oder sonst was sein, aus dem gehörigen Gesichtspunkte auf. Es ist zu bedauern, daß Werner hierin seine Größe nie so ganz hat entwickeln und zeigen können, indem es, da er eigentlich bei der Kirche nur Organist war, nur seltene, ausnahmsweise Gelegenheiten gleichsam waren, die ihn hierin in Anspruch nahmen.

Doch Werner war, wie oben gesagt, Organist, Virtuose auf dem Pianoforte und Componist, und zwar von sehr bedeutendem Range. In jeder dieser drei Beziehungen muß noch Einiges über ihn gesagt werden.

Die Urtheile aller Kunstkenner und Musikfreunde, die ihn zu hören, seine Fülle von erhabenen und großartigen Gedanken, seine meisterhafte Benutzung der Vortheile, welche ihm die schöne große Orgel zu St. Elisabeth darbot, zu bewundern Gelegenheit hatten, stimmen darin überein, daß er seiner Zeit weit und breit der größte Organist war. Der Verfasser dieses hat ihn selber erst in seinen letzten Lebensjahren kennen lernen, wo seine Kräfte, wenigstens die physischen, schon in der Abnahme begriffen waren; aber noch den wenigen Malen, die er ihn gehört, getrauet er sich zu behaupten, nachdem er doch manchen großen Organisten gehört in verschiedenen Ländern, daß Werner alle Anlage dazu hatte, der erste und größte Organist seines Zeitalters zu sein. Er hatte dazu nicht nur eine ungeheure Fertigkeit in den Händen u. Füßen, eine seltene Kenntniß der Orgel, und alles dessen, was und wie es sich auf ihr machen läßt, nicht nur vorzügliche Kenntnisse im Gene-

ralbaß und im Contrapunkt, sondern auch und ganz vorzüglich eine außerordentliche Gewandheit im Fugiren, sowie überhaupt eine außerordentlich fruchtbare Phantasie. Wäre er nicht von so vielerlei Aemtern in seinem Streben wie zerstückelt worden; hätten Umstände und Verhältnisse ihn mehr zu einem stillen, einfachen, insichgekehrten, rein kirchlichen Leben bestimmt; hätte er noch ununterbrochenes Studium der großen Orgel-Compositionen von Händel, Bach ꝛc und das Kirchlich-geschmackvolle eines Rink hinzugefügt: wahrlich! die obige Behauptung wäre dann gewiß erfüllt worden und die reinste Wahrheit gewesen.

Anerkennungswerth bleibt indeß seine freundliche Bereitwilligkeit, mit der er den Wünschen sowohl einheimischer als auswärtiger Freunde der Orgel, die Breslau besuchten und es, ohne Bernern gehört zu haben, nicht gern verlassen mochten, zuvor kam; eben so ist es auch bemerkenswerth, daß er fast immer aus freier Hand, sehr selten von Noten spielte; ja über die, welche gewöhnlich von Noten auf der Orgel spielen, machte er sich nicht selten lustig. Und was er so vorspielte, war nicht etwa vorher eingeübt; vielmehr pflegte er sich die Themata immer erst zu erbitten und nicht selten verlangte er deren zwei bis drei, welche er dann gehörig verarbeitete.

Den Choral spielte er nun schon vortrefflich, die einzelnen Verse meist nach dem Inhalt des Liedes, das er im vorliegenden Gesangbuche gewöhnlich nachlas. Ganz vorzüglich spielte er den Glauben, sowie überhaupt die Choräle bei dem Abendmahl, bei Leichen-Feierlichkeiten, an hohen Festen, kurz, bei besondern Veranlassungen. Was die Zwischenspiele anbelangt, so verleitete ihn freilich seine große Fertigkeit, und die Fülle der ihm zuströmenden Gedanken sie meist viel zu lang zu machen; aber deßungeachtet hörte sie Jedermann außerordentlich gern.

Von seinen Präludien waren meist höchst ausgezeichnet die vor dem Hauptliede, die in der Weihnachts- sowie Oster-Motette, bei der Communion, bei Leichen-Feierlichkeiten, ganz besonders aber bei Veranlassungen wie vor dem Anfange des „Todes Jesu von Graun." Da zeigte er sich in seiner ganzen Größe.

Es ist in der That auffallend, daß Berner, der doch grade so hohen Beruf dazu hatte, für die Orgel so äußerst wenig geschrieben hat. Aber, wie gesagt, er spielte lieber, als er schrieb, und so hat man bis jetzt nur ein „leichtes Vorspiel bei Trauer-Feierlichkeiten" von ihm öffentlich gedruckt (bei Förster in Breslau). Indeß dies Wenige läßt nur bedauern, daß er nicht mehr geschrieben hat. Einige Orgel-Compositionen von ihm, und darunter

die Variationen auf God save the King rc. in den alten oder sogenannten griechischen Tonarten gearbeitet, warten noch auf einen Verleger.

Man muß sich wundern, daß keine Noten-Verlags-Handlung ihn zum Schreiben für die Orgel durch pecuniäre Mittel aufgemuntert hat.

Zu einem förmlichen und regelmäßigen Unterrichte auf der Orgel war er schwer zu bringen, obgleich das Wünschen, Bitten und Dringen darum in ihn sehr häufig und groß, und er sogar von Amtswegen dazu berufen war (im Seminar). Die jungen Leute, welche das bei ihm suchten, mußten die gute Stunde und Gelegenheit dazu abwarten und dann, wenn sich die Quelle einmal aufthat, mit der größten Aufmerksamkeit daraus schöpfen, d. h. es ihm absehen und abhören, oder wie man auch sagt, ablernen und abstehlen. Sonst hatte er wohl guten Willen dazu. In diesem Sinne nun sind oder waren Schüler von ihm 1) sein vor ihm verstorbener Bruder, Heinrich Ludwig; 2) sein Nachfolger im Amte, Ernst Köhler; 3) ein gewisser Zöllner aus Oels gebürtig und jetzt im Hannöverschen oder Hessischen lebend; 4) der jetzt auf einer Bildungsreise begriffene Adolph Hesse; 5) Nessel aus Neumarkt, jetzt in Hamburg sich aufhaltend, und so noch einige Andere mehr oder weniger, besonders von den gewesenen Seminaristen.

Zu der Idee, dem allgemein gefühlten Bedürfnisse eines vollständigen Choral-Melodien-Buches für die evangel. Kirchen in Schlesien abzuhelfen, ward er von Seiten des Seminars zu wiederholten Malen angeregt und er trug sich Jahre lang mit ihr herum; auch mag er einiges darin gearbeitet haben: allein die mancherlei anderen Geschäfte unterbrachen ihn nur zu oft, und so ist es wohl nur bei einem Anfange dazu geblieben.

Nicht minder ausgezeichnet war Berner als Virtuose auf dem Pianoforte. Verfasser dieses hat ihn zwar nur in den letzten Jahren seines Lebens einige Mal gehört, und seine Freunde versichern, daß er da lange nicht mehr so Bedeutendes geleistet habe wie früher; gleichwohl muß derselbe gestehen, daß, obschon er in seinem Leben eine bedeutende Zahl großer und größter Virtuosen auf dem Pianoforte gehört, als Steibelt, A. E. Müller, Himmel rc, Berner ihm doch einer der ersten und größten zu sein schien. Es war nicht blos große, außerordentliche Fertigkeit und Sauberkeit des Spiels, die ja viele andere auch haben. Es war etwas noch ganz Anderes. Bekanntlich meinen Viele, daß Pianoforte sei als Con-

zert-Instrument ein nicht sehr dankbares; es gebe das Gefühl, die Seele des Spielenden am wenigsten wieder. Diese Meinung schien, wenn Berner spielte, völlig widerlegt, sie schien grundfalsch zu sein. Man wurde von Berners Spiel gefesselt und im Innersten gerührt. Kurz, er konnte mit dem Gefühl des Zuhörers darauf machen, was er wollte. Und das war etwas wahrhaft Großes.

In der Leipziger musikal. Zeitung von 1810, S. 782 heißt es in dieser Hinsicht von ihm: "Sein brillantes und verständiges Spiel, seine kraftvolle Behandlung des Instruments bei schönem Tone und netten deutlichem Anschlage, seine Fertigkeit und Gewandheit in beiden Händen, die Precision in Passagen, Terzengängen und Doppeltrillern, verbunden mit Gründlichkeit und kunstgerechter Ausführung der Ideen im freien Phantasieen stempeln ihn zu einem der vorzüglichsten Clavierspieler unsrer Zeit."

Auf dem Pianoforte nun war Berners Unterricht, wenigstens in den frühern Jahren, wo er noch einen besondern Werth darauf legte, wohl ziemlich regelmäßig; was aber mehr sagen will, er war ausgezeichnet; denn hiebei entwickelte sich sein Lehrtalent aufs Eminenteste. Wer von ihm nicht mehr als spielen lernte, wer durch ihn keinen etwas bedeutenden, keinen seelenvollen Vortrag bekam, der konnte es für immer aufgeben. Zu einem Klavierspieler, dem er auf vieles Bitten endlich erlaubt hatte, eines Tages zu ihm kommen zu können u. dort das B-Dur-Concert von Mozart ihm vorzuspielen, sagte er: „Ja, die Töne sind zwar da; aber was nützen die Töne, wenn sie nichts bedeuten, nichts ausdrücken? man muß wissen, was der Componist mit seinen Tönen hat sagen wollen; und das muß man dann als ein Bild so in sich auffassen und denen mittheilen, die es anhören. Das sei der wahre Vortrag in der Musik." Der zweite Satz, das Andante in G-Moll mit den Variationen, schreibt der junge Mann, ist mir ganz besonders wichtig. Hier sagte mir Berner bei jedem Tacte, ja bei jeder Note, das und das hat sie zu bedeuten, zarte, innige Liebe, freundliches Versprechen, wiederholtes dringendes Bitten, Gewährung desselben, jubelnde Freude darüber rc. „So, sagte er mir denn, müßte ich jedes Stück auffassen, jedem einen Charakter unterlegen, und wenn das Stück so geistig in mir lebte, müßte es dann durch die hörbaren Töne erst verkörpert werden."

Die vorgenannten Schüler auf der Orgel waren auch meist seine Schüler auf dem Pianoforte; nur daß hier noch einige hin-

zukommen, als der hiesige Musiklehrer Wolf, dem wir auch das so eben mitgetheilte zu verdanken haben, dann besonders mehrere junge Damen hier. Berner hätte überhaupt Schüler und Schülerinnen auf dem Pianoforte haben können, soviel als er nur gewollt, und man hätte ihm gern gegeben, was er verlangt; aber es war in den letzten Jahren seines Lebens, als wenn er eine gewisse Apathie gegen das Stundengeben hätte.

Endlich ist Berner noch als Componist darzustellen. In diese Hinsicht hat er sich, wie beiläufig schon gemeldet worden, sehr frühzeitig und in verschiedenen Gattungen, meist mit vielem Glück versucht.

Die ersten Sachen, welche sich von ihm noch vorfinden, sind latein. Kirchengesänge aus dem Jahre 1792 und zwar scheinen es einzelne Stücke aus Vespern, Te Deum rc. zu sein.

Aus den Jahren 1793 — 96 sind mehrere Hefte Tänze; ein Marsch, ein Divertimento, Arien rc. vorhanden, versteht sich, alles mehr Jugendversuche.

Aus dem Jahr 1799 eine Harmonie in Es; Klagegesang aus Julius von Tarent.

Aus d. J. 1800 eine Sonate f. d. Pianoforte; Chöre für 4 Singstimmen; 3 Motetten.

Aus 1801: 10 Variationen für die Flöte mit ganzem Orchester; 7 Variationen für die Flöte mit Orchester; eine Trauerkantate auf den Tod des Kaisers Joseph von Wanhall, auf Veranlassung umgearbeitet; Cantate zu Christi Verklärung.

Aus dem Jahr 1802: 7 Variationen für die Flöte mit Orchester; ein Heft Chöre und Lieder mit vollstimmiger Musik; ein Concert für das Fagott, alle in Partitur.

Aus dem Jahr 1803: 6 Gesänge für 4 Männerstimmen; das Lob der Gottheit, eine Cantate in Part.

Von 1804 — verschiedene Tänze.

Von 1805 — ein Adagio aus einem Mozartschen Quintett für die Flöte arrangirt mit Orchester; Halleluja, großes Chor; Domine ad adjuvandum me festina.

Aus dem Jahr 1806 — außer den oben schon beiläufig angeführten: ein Heft Chöre und Lieder mit vollstimmiger Musik; die Geburtstags-Feier, in Partitur; Benno oder der Ungläubige, ein Schauspiel mit Musik, Partitur.

Von 1807 — Variationen für die Flöte mit Blase-Instrumenten; Marsch zur Eröffnung der Sommervergnügungen für die Studirenden der Universität Breslau, Original-Partitur.

Aus dem Jahr 1808 — der Kapellmeister, ein komisches Intermezzo; Preis des Höchsten, Partitur; Tanz mit Castagnetten, in Partitur.

Aus 1809 — Choral-Melodie: O Haupt voll Blut und Wunden nach 4 Systemen fürs ganze Orchester; die Weihe der Kunst. Cantate für 4 Singst. und Clavierbegleitung; Romanze; Que le jour me dure, für Gesang variirt mit Klavierbegleitung; 3 Tänze für Strehlen; Parodie auf Göthes Lied: An den schönsten Frühlings-Morgen, für Tenor und Orchester; Preis des Künstlers, Wechselgesang für 2 Singst. mit Chor und Clavierbegleitung, Poesie von August Henschel.

Aus dem Jahr 1810 — Variationen für den Tenor mit Orchesterbegleitung; Divertimento für die Clarinette.

Vom Jahr 1811 — außer den oben genannten, nichts weiter. Dagegen 1812 außer den obigen, 4stimmige Gesänge, in Partitur; ein Chor für 8 Singstimmen; Englisches Volkslied; God save the King 2c. mit Veränderungen für die Orgel.

Während seiner Anwesenheit in Berlin 1812 hat Berner auch ein größeres Singestück geschrieben und der dortigen Singacademie verehrt. Die meisten Compositionen aus dem Jahr 1813 sind schon oben mitgenannt; also hier noch: Concert für die Flöte, Partitur. Aus dem Jahr 1814 — außer den obengenannten — ein Frühlingschor; ein Heft Chöre u. Lieder mit vollstimmiger Musik. Aus 1815 — nichts außer der Freimaurer-Cantate und den Grundregeln des Gesangs.

Aus 1816 — außer den obigen — Chöre für Singstimmen; die Choral-Melodie: Es ist vollbracht, für Singstimmen und Instrumente, in Partitur.

Aus dem Jahr 1817 — noch Variationen und ein Concert für das von Stölzel erfundene chromatische Horn; aus 1818 — nur die oben angegebenen verschiedenen Bearbeitungen des God save the King 2c.

Aus dem Jahr 1819 außer der genannten Theorie der Zwischenspiele noch eine Cantate zur Stiftungsfeier der Loge zur Glocke und ein Rondeau brillant für das Pianoforte. Op. 21.

Aus dem Jahr 1820 — nichts bekannt; aus 1821 ist nur die oben an genannte Lehre der Musik, Interpunction.

Aus 1822 — Myrthen-Weihe, (wahrscheinlich) eine (Hochzeits-) Cantate; Hymne: Der Herr ist Gott 2c., für Tenor und Baßstimmen mit Orchester, Partitur.

Aus 1823 — der Musikstein, ein Festspiel von Grisheim und das oben angeführte Offertorium für Trebnitz.

Aus dem Jahr 1824 ist die große Festouverture zur Stiftungsfeier des academ. Musikvereins; aus 1825 — 8 Gesänge mit Begleit. eines ganzen Orchesters; der 22ste Psalm, für 2 Tenor und 2 Bässe, umgearbeitet; zu des Kapellmeister Schnabels 50jähr. Dienstjubiläum hat Berner einen Gesang so wie früher eine Ouverture geschrieben, welche beide in Partitur u. Stimmen vorhanden; aus 1826 — sein Hauptwerk — der 150ste Psalm für 4 Männerstimmen (ursprünglich), Orchester u. Orgel, dem Hohen Ministerio der geistlichen rc. gewidmet, Breslau bei Leuckart; 12 Lieder aus dem Schles. Musenalmanachs vom Jahr 1826. Breslau, bei Förster; und aus 1827 — 4 Gesänge bloß für Männerstimmen aus dem Schles. Musenalmanach vom Jahr 1827, Breslau, bei demselben: 8 Lieder aus eben demselben, ebendaselbst.

Außer den bereits nahmhaft gemachten Druck-Sachen sind von ihm herausgekommen ohne Jahrzahl, als:

1) Huit Variat. p. l. Pianof. sur un theme de l' Op. Die Schwestern von Prag. A Leipzic, chez Breitk. et H. Pr. 8 gr.
2) Huit Variat. p. l. Pianof. sur un air russe (Schöne Minka rc.) Breslau, bei Förster 12 Gr. (Rec. Leipz. Zeit. 1816. S. 552.)
3) 6 deutsche Gesänge mit Begl. des Pianof. — Op. 11. Breslau, bei Förster u. Hoffman. Pr. 14 gr. (Rec. Leipz. Zeit. 1814. S. 603.)
4) Fantasie et Variat. p. l. P. Op. 12. Bresl. b. Förster. Pr. 1 Rt. 4 gr. (Rec. Leip. Zeit. 1816. S. 391.)
5) Divertissement p. le Violoncello, avec accomp. de grand Orch. Op. 13. Ebend. Pr. 1 Rt. 20 gr.
6) Huit Variat. p. l. P. sur le theme: Ich klage dir rc. Op. 14. Bresl. b. Förster. Pr. 20 gr.
7) Fantasie et Variat. p. l. sur un theme de l' Opera: l' amor Marinario. Op. 18. Ebendas. Pr. 16 gr.
8) Concert für die Flöte, mit Begl. des Orchesters. Op. 17. Ebend. Pr. 2 Rt. 16 gr.
9) Que le jour me dure rc. varié p. l. P. O. 18. Ebend. Pr. 1 Rt.
10) 6 Gesänge und drei leichte Canons f. 3 Männerstimmen, ohne Begl. Op. 19. Ebend. Pr. 14 gr.
11) Variations sur un Walse favorite. Ebend.
12) Variat. faciles sur un theme connu. Op. 22. Ebendaselbst.

13) Introduction et Variat. brillantes sur la melodie d'un choeur favorit de l' Opera: Der Freischütz. Op. 24. Ebend. Pr. 16 gr.

14) 3 Gesänge f. 2 Sopran, 1 Tenor und 1 Baß-Stimme mit obligater Begl. des Pianof. Op. 26. Ebend. Pr. 1 Rt. 12 gr.

15) Polonaise brillante zur Eröffnung der großen Bälle im neuen Börsen-Locale, neuer Sehnsuchts-Walzer rc.

Diese seine Compositionen sind hier nicht ohne Absicht nach den Jahren möglichst zusammengestellt. Man sieht daraus mit den Gang seiner Entwickelung so wie seine Beschäftigung. In den mittlern Jahren seines Lebens hat er demnach mehr für Instrumente, besonders für das Pianoforte, meist Variationen geschrieben, neben et auch für Gesang, doch in letzterm in jener Zeit ohne grade sich sonderlich bemerkbar machenden Erfolg. Mehrere dieser Klaviercompositionen aber sollen mit zu den vorzüglichsten gehören, die man für dieses Instrument hat. Fern von allem modischen Geklingel und nichtssagenden Passagen, zeichnet er sich vielmehr durch Eleganz des Styls, strenge Durchführung des Thema's und durch Vermeidung unnöthiger Schwierigkeiten aus. Die musikalische Ekloge, Trennung und Wiedersehn, worin das Gemüth zum Gemüthe spricht; das Rondoletto, ein Seitenstück zu Mozarts Rondo in D-Dur, und die Variationen über ein Thema aus dem Freischütz, dürften zu seinen besten Arbeiten für dieses Instrument gehören.

Seit seiner Anstellung am Seminar u. an der Universität, wie schon eben beiläufig erwähnt, hatte er öfter Veranlassung, Choräle, Lieder, Motetten u. andere Gesänge, ernstern, religiösen Inhalts für Männerstimmen zu setzen, von denen viele ganz vortrefflich sind. Ganz besonders aber sind seine (3—4) Cantaten für Männerstimmen auszuzeichnen und unter diesen wieder der schon genannte 150ste Psalm, als das Capitalwerk. Wo man ihn noch nicht gehört hat, da eile man doch ja, sich diesen Genuß zu verschaffen. Man wird finden, daß unter den neuern Componisten nicht leicht ein Anderer mit solchem Glück in die Fußtapfen Händels getreten, als Berner. Auch war das Studium Händelscher Partituren, neben denen von Mozart, Haydn rc. ihm das Liebste. Mehrere von diesen trefflichen Cantaten sind noch nicht gedruckt, was sie doch, der Seminarien besonders wegen, so sehr verdienen. Daß er noch viele andere Cantaten, theils für die Kirche, theils für die Freimaurer-Logen geschrieben, ist ebenfalls schon erwähnt. Unter jenen

dürften vorzüglich die Friedens-Cantate, welche bereits gedruckt, und die Bibel-Cantate, welche noch nicht gedruckt ist, die vorzüglichsten sein. Es ist zu bedauren, daß er in diesem Genre nicht noch mehr gearbeit, besonders, daß er kein Oratorium geschrieben hat; indem er hiezu, wie nicht Viele, hohen Beruf hatte. Es wohnt in diesen seinen Compositionen ein ächter Kirchenstyl; die einzelnen Stücke sind meist fugirt.

In den letzten Jahren hat er mehrere Lieder componirt, welche sich durch Wärme des Gefühls, durch zarte Empfindung, durch seltne Sinnigkeit und ein inniges Anschließen an den Dichter rühmlich auszeichnen. In dem Gesang ist viel Fluß, und die Begleitung liegt sehr in der Hand. Die Perlen unter denselben sind schon: Menschen, Blumen und Zeit, Gedicht von Zedlitz. Breslau bei Leuckart; an die Hoffnung; über den Sternen, Gedicht von Agnes Franz; unter den Sternen, Gedicht von Kufroß*); der Gesang eines Griechischen Knaben, ganz in der äolischen Tonart, ohne irgend ein Versetzungszeichen; die letztern alle gedruckt und verlegt bei Förster. Einige dieser Lieder sind während einer schmerzlichen Krankheit verfaßt und beurkunden sein tiefes Gefühl, den Wechsel des Lebens, sein hohes Talent und seine trefflichen Kenntnisse in der Theorie aufs Glänzendste. Wer sie noch nicht besitzt, verschaffe sie sich ja, besonders das, Menschen, Blumen und Zeit; sie werden Jedem einen seltenen Genuß gewähren.

Berner hat auch Mehreres für das Orchester geschrieben, namentlich, wie schon angeführt, 2 bis 3 Ouverturen. Sein Satz ist rein, wie sich das von einem solchen ausgebildeten Künstler von selbst versteht; jede Stimme ist, so gut es angeht, melodisch selbstständig durchgeführt; die Instrumente sind mit Kenntniß behandelt; an Effectstellen fehlt es auch nicht; und dennoch will man den Totaleindruck nicht immer so ergreifend genug finden, wie man es den angewandten Mitteln zufolge erwarten könnte. Während die vielen Noten den Musiker warm machen, bleiben die Zuhörer nicht selten kalt. Seine Ideen sind nicht immer neu genug, um das Interesse des Zuhörers zu fesseln. Berner soll sich in dieser Musik-Gattung nicht selbstständig genug bewegen, seine Compositionen dieser Art sollen mehr Nach-

*) In No. 40 der Berl. Musikal. Zeitung von 1826 recensirt, aber so, daß Bernern wohl Unrecht geschehen; indem der Rec. grade nur seine persönliche Abneigung gegen eine gewisse Liedercomposition an den Tag legt.

ahmungen der Mozartschen oder anderer sein. Sein Bestes hierin ist schon die sogenannte Fest-Ouverture, deren Aufführung sowohl für das Orchester als für die Zuhörer in Breslau immer auch ein wahres Fest gewesen. Sie ist ebenfalls noch nicht gedruckt.

Nicht nur in frühern Jahren, wie bekannt um 1806, hatte Berner sich, wahrscheinlich durch C. M. v. Weber oder wenigstens durch sein Beispiel aufgemuntert, an einem Drama (Benno od. d. Ungläubige) versucht, sondern auch 1823 ward er zu dem Festspiel — der Musikstein — veranlaßt, welches letztere als, ein Gelegenheitsstück, schon recht gelungen genannt werden kannte. In den letzten Jahren seines Lebens war es aber stärker als je seine Lieblings-Idee, eine Oper zu schreiben. Er hatte dazu den Zaubermantel von van der Velde gewählt, woran er denn wirklich längere Zeit schon gearbeitet und ein bedeutender Theil davon muß bereits fertig sein. Es ist gewiß zu bedauern, daß er damit nicht ganz zu Stande gekommen ist. Denn wenn es ihm vergönnt gewesen wäre, sie zu beendigen und zur Aufführung zu bringen; wenn es ihm gelungen wäre, einige schöne Cavatinen und Arien anzubringen, wie die oben genannten, einige Chöre, wie der Studentengruß, der Männergesang, die Mystiker und die Mistiker, so war das Glück der Oper entschieden; sie mußte Furore machen, und Berner würde sich gleich mit dem ersten größern Werke dieser Art gewiß neben seine Freunde, C. M. v. Weber und Spohr gestellt haben. Er hatte überhaupt in der Composition mehrstimmiger Männergesänge für die gesellschaftliche Unterhaltung ein äußerst glückliches Talent, u. schien sich darin früher Zelter, Flemming, Winter, Mozart rc. zum Muster genommen, jedoch später eine eigne Selbstständigkeit erworben zu haben. Die letzt genannten Sachen gehören offenbar mit zu dem Schönsten, was man darin hat. Er hat sehr viel dergleichen für die hiesigen Freimaurer-Logen und die Liedertafel geschrieben, und daher wohl die wenigsten außerhalb Breslau sehr bekannt sein werden, was sie doch so sehr verdienen. Denn es liegt in vielen derselben ein vis comica, wie man sie nicht leicht gleich anderwärts wieder antrifft. Daher denn auch sein Vorsatz, eine Oper noch zu schreiben, gar nicht ohne Beruf dazu war.

Berner war auch Gesanglehrer, besonders von 1812 an, und das nicht ohne bedeutenden Erfolg, besonders für Singchöre und namentlich für Männerchöre.

In der Harmonielehre schien er kein eignes System zu haben, was auch gar nicht nothwendig ist. Er hatte sich in den ersten Jahren seines Lehramtes am Seminar aus **Türk**, **Marpurg**, **Kirnberger**, **Koch** rc. ein Heft, ein Excerpt gemacht, das er zu dictiren und dann zu erläutern pflegte.

Unter den vielen jungen Männern, welche, um von ihm in der Musik zu profitiren, häufig um ihn waren, sind, außer dem bereits genannten, besonders noch zu nennen: 1) **Julius Hoffmann**, jetzt Lehrer und Director der Musik in **Oppeln**; 2) **Hoppe**, Lehrer der Musik am Seminar zu Caralene bei Gumbinnen; 3) der junge **Schnabel**; 4) **Freudenberg**, jetzt Ober-Organist zu Maria Magdelena hier; 5) mehrere der bessern von den Seminaristen in den verschiedenen Lehrkursen rc.

Berner hätte hierin leicht noch weit mehr Gutes stiften können, als er es schon gethan wenn er diese Gelegenheiten recht wahrgenommen; wenn er von seiner Person möglichst abgesehen, und die Sache, die Kunst und ihre Wissenschaft recht ins Auge gefaßt; wenn er sich und Andere mehr zu einer regelmäßigen und zusammenhängenden Belehrung verbunden hätte.

Berner verband mit den Vorzügen eines wackern Musikers die eines an sich guten, vortrefflichen Herzens. Mit seltener Uneigennützigkeit war er gefällig und behülflich, wo er wußte und konnte, besonders bei freundschaftlichen und öffentlichen Festlichkeiten, wenn Musik dabei sein sollte. Ein besonderes Vergnügen schien es ihm zu machen, wenn er mit seinem Talent Concerte, große Musikaufführungen unterstützen oder bewerkstelligen konnte, deren Ertrag für wohlthätige Zwecke oder gemeinnützige Anstalten bestimmt war, z. B. für das Taubstummen-Institut, oder die Blinden-Anstalt, oder zum Besten anderer Hülfsbedürftiger, Verunglückter rc. Mit einer seltenen Bereitwilligkeit übernahm er oft die Besorgung und Leitung der Concerte durchreisender Virtuosen, Sänger und Sängerinnen, von denen so manche nicht für nöthig erachteten, ihm, der nicht selten den größten Theil der Mühewaltung auf sich genommen hatte, den gebührenden Dank zu sagen, ja ihm sogar wohl die Befriedigung des Orchesters überließen. Einige Mal zogen diese Conzerte ihm noch obenein schwere Kränkungen und öffentliche Unannehmlichkeiten zu, ohne daß man daran dachte, daß er seine Zeit, seine Pflichten, oft seine Einnahme der Casse der Concertgebenden und dem Vergnügen des Publikums nur zum Opfer bringe. Doch was geschehen ist, das ist geschehen! Möge man jetzt um so mehr

gegen ihn gerecht werden und denken: Eine Liebe ist der andern werth! wir wollen ihn in einem um so mehr getreuen und dankbaren Andenken behalten!

In wiefern dieser Wunsch, diese freundliche Bitte beachtet werden wird, wird die in einiger Zeit öffentlich zu legende Rechenschaft über die eingegangenen Beiträge zu seinem Denkmal lehren.

Seiner Freunde Nachruf am Grabe.

Der Tod fragt nicht nach Jahr und Tag;
Denn seiner Hippe schneller Schlag
Rief aus dem Frühling in das Grab
Dich aus der Jahre Glück hinab.

Der Tod fragt nicht nach Ruhm und Geist!
Denn aus des Geistes Ruhmbahn reißt
Er furchtbar mitten Dich heraus,
Und senkt Dich in sein dunkles Haus.

Der Tod fragt nicht nach Biederkeit,
Nicht nach des Herzens Redlichkeit;
Dein Sinn war treu, Dein Herz war gut,
Doch nun es brach, doch nun es ruht.

Der Tod fragt nicht, was uns beglückt,
Was Land und Stadt und Leben schmückt;
Um unsrer Kunstwelt Stolz und Zier,
Um Dich nun trauern, klagen wir.

Der Tod fragt nicht, was nützt und frommt,
Nicht nach der Freundschaft Wunsch; er kommt,
Löscht aus das Licht, das hell und klar
Der Quell viel schöner Werke war.

Wir aber fragen dich, o Tod,
Warum du uns das Morgenroth,
Eh Abend war, eh wirs gedacht,
Versenkt hast in die Todesnacht?

Du weißt es nun, Unsterblicher,
Du durch den Geist nun Seliger,
Der seiner Fantasieen Land,
Nun seiner Töne Himmel fand.

N. S. Schließlich gestehe ich gern, daß Werners Biographie in den Schles. Provinzialbl. von Hrn. Musikdirector Hoffmann (jetzt in Oppeln) der vorstehenden zum Grunde liegt, so wie ich auch allen den hochgeehrten Herren, welche mir Mehreres über Wernern gütigst mitgetheilt haben, den innigsten und verbindlichsten Dank hiermit abstatte. H.

Literarisches Anzeigeblatt

für Musikalien und pädagogische Schriften, zur Eutonia gehörend.

Breslau. Nr. II. März 1829.

Subscriptions-Anzeige.

Zu Ostern 1829 erscheint in meinem Verlage eine Sammlung von

150 Vorspielen über 90 Choralmelodieen für die Orgel, sowohl zum Gebrauch beim Gottesdienste, wie auch als Schule für die Vervollkommnung im Orgelspiel, aus den verschiedenen Werken mehrerer Meister zusammengetragen u. herausgegeben v. C. Karow, Oberlehrer am Königl. Schullehrer-Seminar zu Bunzlau.

Der Hr. Herausgeber ging besonders von dem Gedanken aus, dieses reichhaltige Werk durch Verbindung mehrerer Zwecke möglichst gemeinnützig zu machen. Der Plan, nach welchem das Ganze angelegt und durchgeführt wurde, ist demnach von der Art, daß nicht nur die Herren Cantoren und Organisten es bei ihrer Amtsführung, sondern auch beim Unterricht als Orgelschule benutzen können. Wie zweckmäßig es beim Gottesdienst werden könne, dafür sprechen hinlänglich die Namen: Fischer, Rink, Bierling, Wolf, Kittel, deren Compositionen die Hauptzierden des Werkes bilden, und da die bekanntesten Choräle stets mehr als 1, zuweilen 3 bis 5 Vorspiele erhalten haben, so wird diese Sammlung gewiß um so brauchbarer und willkommner sein.

In dem Zusammenstellen und Vergleichen der verschiedenen Bearbeitungen einer und derselben Melodie, und in dem Auffassen der Eigenthümlichkeiten eines jeden Meisters liegt aber nicht nur für den Kenner und Liebhaber etwas höchst Anziehendes, sondern es ist auch dem Musikstudirenden für die Ausbildung seines Geschmacks und für sein Fortschreiten in der Theorie ungemein wichtig. Beispiele, wie sie Fischer, Rink u. A. aufstellen, können nur förderlich sein und zur Nachahmung anfeuern. Wie man die, oft so schwierigen Regeln der höhern Setzkunst auf eine eben so geniale, als geschmackvolle Weise behandeln, wie man sich in ihnen eben so kühn als frei bewegen könne; das zeigen nämlich Fischers Choralvorspiele oft auf bewundernswürdige Weise: solche Arbeiten bleiben schön und können dem Wechsel des Zeitgeschmacks nicht unterworfen sein.

Denjenigen, welche sich in der Fertigkeit des Orgelspiels vervollkommnen wollen, wird diese Sammlung doppelt angenehm seyn, weil sie nicht etwa lauter Leichtes, nur für Anfänger, oder lauter Schwe-

res; nur für Ausgebildete, enthält; sondern, weil für gehörige Abwechselung des Leichten mit dem Schweren gesorgt ist; weil sie ferner alle nothwendigen Gattungen der Orgelstücke (blos fürs Manual geschriebene Sätze, Trios, fugirte Sätze, Fugen) enthält, und besonders auch, weil am Schluß die ungefähre Aufeinanderfolge der Nummern vom Leichtesten zum Schweren angegeben ist, wodurch das Werk sich dem Character einer Orgelschule noch mehr nähert. Es ist ferner auch angegeben, unter welchen Nummern die vorerwähnten, einzelnen **Gattungen** der Vorspiele stehen, und endlich ist das Melodieenregister möglichst vollständig und genau eingerichtet. Hierzu noch die Bemerkung, daß die Vorspiele nicht zu lang sind, daß sie nicht eigentlich **große** Schwierigkeiten darbieten, und daß sie sich auf kleinen, wie auf größern Orgeln ausführen lassen.

Dieses Unternehmen sei demnach der gütigen Beachtung der Kenner und Liebhaber, besonders auch der Wohllöblichen Schullehrer-Seminarien angelegentlichst empfohlen.

Das Werk wird 14 bis 15 Bogen, im Format des Fischerschen Choralbuches, stark, auf schön weißes Papier korrekt und elegant gedruckt, der Preis aufs billigste gestellt. Man kann nämlich bis 1. Juli 1829 mit 1½ Thaler darauf subscribiren und diese erst bei Empfang bezahlen, nach dem 1. Juli 1829 tritt unabänderlich der Ladenpreis mit 1 Thlr. 20 Sgr. ein. Diejenigen Subscribenten, deren Unterzeichnung bis Ende Februar 1829 bei mir eingeht, werden der Sammlung als Beförderer namentlich vorgedruckt, später ist mir dies wegen Beendigung des Druckes nicht mehr möglich.

In allen Buch- und Musikhandlungen wird jederzeit Subscription und Bestellung angenommen; Subscribentensammlern offerire ich auf 15 Exemplare ein 16tes frei.

Bunzlau am 10. November 1828.

C. F. Appun's Buchhandlung.

In diesem Hefte der Eutonia ist mehrere Mal hingewiesen auf die **Schles. musikal. Blumenlese**, welche in den Jahren 1801 bis 1808 in 4 Jahrgängen in unserm Verlage erschienen. Der erste Jahrgang, aus 4 Heften bestehend, enthält Stücke von **Fr. Wilh. Berner, C. B. Uber**, Capellmeister **Schnabel, Flamming, Siebigk, Knecht, Schaum, Hensel**, Pror. **Schummel, Carl Weidel, Hoppe, Herrmann** rc; der 2te Jahrgang in 4 Heften außer von den genannten, noch von **Hurka, F. D. Weber** in Prag, **H. C. Ebeil** rc; der 3te Jahrg. in 4 Heften, außer von den genannten noch von **Arlt, Joseph Klingohr, Bürgel, Eisendeck, Halenz, W. F. Köhler, Eisner, Klipstein** rc; der 4te Jahrg. oder neue Schles. musikal. Blumenlese in 3 Heften.

enthält Stücke außer von den genannten noch von Nebel, Anger, Jul. Müller rc. Der Einrichtung nach sind es theils Stücke für das Klavier, als Tänze, Variationen, Sonaten rc., theils Lieder für eine Stimme mit Klavierbegleitung, theils Chöre rc, meist Stücke, die bei gewissen merkwürdigen vaterländischen Begebenheiten entstanden oder solche zum Gegenstande haben. Dieses und der Umstand, daß die Stücke fast von lauter Schlesischen Componisten sind, machten sie in den Jahren ihres Erscheinens sehr beliebt. Competente Musikkenner haben uns aber versichert, daß diese Blumenlese auch jetzt noch einen gewissen Werth habe, und verdiene wieder empfohlen zu werden. Besonders enthält sie für Anfänger auf dem Klavier viele leichte Stücke, abgesehen, daß die Schüler mit vielen Schlesis. Componisten bekannt werden, und das Andenken derselben dadurch dankbar erhalten werden kann. Sehr gern wollen wir, besonders den Herren Cantoren, Organisten und Schullehrern die Anschaffung derselben, Behufs ihrer Schüler, möglichst erleichtern und bei unmittelbarer Bestellung an uns folgende bedeutend herabgesetzte Preise von jetzt an Statt finden lassen, als bei Abnahme eines ganzen der drei ersten Jahrgänge statt des bisherigen Ladenpreises von 1 Rtlr. 20 Sg. jetzt 1 Rtlr.; einzeln aber das Heft 10 Sg. Für den 4ten Jahrg. statt 1 Rtlr. 15 Sg. jetzt 27½ Sg., einzeln jedoch das Heft 10 Sg.

Breslau im März 1829.

Graß, Barth u. Comp.

Von dem Herausgeber der Eutonia sind erschienen und in allen Buch- und Musik-Handlungen Deutschlands und der Schweiz zu haben:

I. Sammlung 3- und 4stimmiger Gesänge, Lieder, Motetten und Choräle

für Männerstimmen von verschiedenen Componisten, besonders für Seminarien, Schullehrer-Vereine, Liederkränze, Militär-Singechöre rc. 2tes Heft 7 Bogen in gr. 4., 38 Stücke enthaltend, Pr. 18 Gr. 1825. Breslau, bei dem Herausgeber, und in Commission sowohl bei Woschatzki, als auch bei Förster.

Derselben Sammlung 3tes Heft, 8 Bogen in gr. 4., 39 Stücke enthaltend, Pr. 18 Gr. 1826, ebendas.

Ders. Samml. 4tes Heft, 7 Bogen in gr. 4., 40 Stücke enthaltend, Pr. 18 Gr. 1828, ebendas.

II. 3- und 4stimmige Kirchenlieder

von verschiedenen Componisten, zum Gebrauch für Schulen u. Sing-Vereine; 1tes Heft, 5½ Bogen in kl. 4, 34 Stücke enthaltend, sowohl im Violin- als C Schlüssel, in Breslau bei dem Herausgeber,

in Commission sowohl bei Gosohorski, als auch bei Leuckart. 1827. Pr. 8 Gr.

III. **Neue Sammlung leichter Chöre und Motetten**

von verschiedenen Componisten, zum Gebrauch in den Kirchen bei verschiedenen Festen ꝛc, für die im Gesange weiter vorgeschrittenen Volksschulen und Singe-Vereine, sowie auch für Schullehrer-Seminarien und Gymnasien oder deren Singechöre; 1stes Heft, 6½ Bogen in gr. 4., 22 No. enthaltend, Pr. 16 Gr., in Breslau bei dem Herausgeber und in Commiss. bei Grüson u. Comp. 1828.

Obschon die Preise von allen diesen vorstehenden Sammlungen sehr billig sind, so wird der Herausgeber doch, wenn man 10 und mehrere Exemplare nimmt und sich in portofreien Briefen unmittelbar an ihn wendet, noch bedeutende Vortheile bewilligen.

IV. Ueber den Musik-Unterricht,

besonders im Gesange, auf Gymnasien und Universitäten nebst Vorschlägen zu einer zeitgemäßen Einrichtung desselben, sowie nebenbei über Theatralisten-Institute, kirchliche Sängerchöre und andere Singe-Vereine oder Singe-Academieen; für alle die, welche lehrend oder leitend das Musikwesen in den genannten Anstalten zu fördern haben. Breslau, 1827, 6 Bög. in 8., Pr. 10 Gr., bei dem Verfasser und in Commiss. bei Max u. Comp.

Außerdem hat derselbe noch herausgegeben:

a. Alte und neue geistliche Lieder und kleine Motetten ꝛc.

1stes Heft, bei Hoffmann in Frankf. a. d. O. Pr. 12 Gr.

Derselben Sammlung 2tes Heft, ebendas. Pr. 1 Rtlr.

b. Auswahl der bessern deutschen Volkslieder ꝛc.

1stes Heft, bei Hoffmann in Frankf. a. d. O. Pr. 18 Gr.

Nebst einem Liederbuche für Kinder in 3 Ausgaben, Pr. 3 Gr.

c. Sammlung 3- und 4stimmiger Gesänge, Lieder, Motetten und Choräle für Männerstimmen ꝛc.
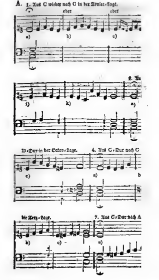
1stes Heft, bei Darnemann in Züllichau, Pr. 14 Gr.

d. Schullieder ꝛc.

1stes und 2tes Heft, in 2 Schlüsseln, bei Graß, Barth u. Comp. in Breslau à 8 Gr.

Diese Sammlungen können, wenn es den Herren Käufern so gelegner ist, auch mit den obigen oder der Eutonia zugleich bezogen werden, und umgekehrt.
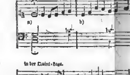
Breslau im März 1829.


A.
1. Aus C wieder nach C in der Tonica-Lage.
oder
oder
2. Au
D-Dur in der Octav-Lage.
4. Aus C-Dur nach G
die Terz-Lage.
7. Aus C-Dur nach A
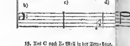
B

9. Aus C nach F in der Octav-Lage.
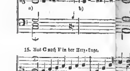
C



in der Quint-Lage.
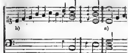


13. Aus C nach E-Moll in der Terz-Lage.
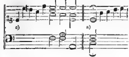


15. Aus C nach F in der Terz-Lage.
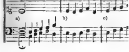


der Octav-Lage. 18. Aus C
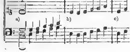


2. Aus C nach C in b
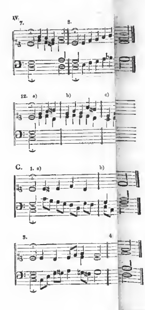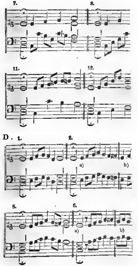


B. 1. In C bleibend.
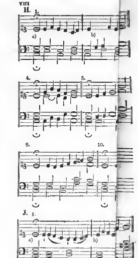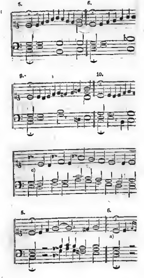


4.




IV
7.
8.
12. a)
b)
c)
C. 1. a)
b)
3.
4


7.
8.
11.
12.
D. 1.
2.
a)
b)
5.
6.
a)
b)


H. 1.
a)
b)
4.
5.
9.
10.
J. 1.
a)
b)


5.
6.
9.
10.
c)
5.
6.
a)
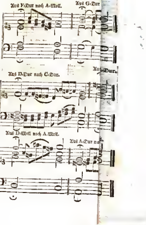
Als Anhang oder vielmehr als A[...]
benden größten und geschmackvollsten Com[...]
„neuen Choralbuche für das Gro[...]
Cantor zu Darmstadt. Im Verlage der G[...]
Preis 2 Rthlr. (138 Choral-Melodieen)
für Anfänger im Choralspielen. Schade,
nicht durchgängig Zwischenspiele gegeben.
Rink. Er thue dies doch ja und kröne s[...]
reichsten Werke, das er nur noch herausg[...]
treffliche tief-religiöse Gemüth [...]
Mühe geben will und die von Vorn an au[...]
nur wieder- sondern vielleicht nur noch meh[...]

